

硕士研究生学位论文
Master`s Degree Thesis

论文题目

唐朝与粟特艺术交流研究

关键词 唐朝；粟特人；艺术文化交流

论文作者 陈安媞

学科专业 美术学

论文类型 基础研究

指导教师 宋成玉

交文时间 2018年3月22日

一、学位论文独创声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的独立研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含鲁迅美术学院或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。

学位论文作者签字：　　　　　　签字日期：2018年6月20日

二、学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解鲁迅美术学院有关保留、使用学位论文的规定，同意学校有权保留向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权鲁迅美术学院可以将学位论文的全部内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编本学位论文。同时授权北京万方数据股份有限公司将本学位论文收录到《中国学位论文全文数据库》，并通过网络向社会公众提供信息服务，同意按“章程”规定享受相关权益。

学位论文作者签名：　　　　　　导师签名：

签字日期：2018年6月20日　　　　签字日期：2018年6月22日

摘要

本论文的研究基础是王镛老师的著作《中外美术交流》，所以就研究状况而言，王镛老师的书中关于中日交流部分十分充足，但对于唐与中亚、西域部分的交流除了唐三彩与少量银器之外，其他并无记录，但这并未被录入书中的部分在艺术交流史中的作用不可小觑，甚至可以说是唐代艺术交流的开端和通道。本论文意图对《中外艺术交流史》隋唐章节进行补充拓展，使王镛老师书中关于唐代艺术交流，尤其是唐朝对粟特人的艺术文化交流部分内容更加详实。

在当时唐朝开放的社会背景环境之下，祆教不但在长安落户还发展了一批汉民信众，所以才在宋朝出现介休祆神楼这一融汇了中亚特色的中式建筑；而在唐朝风靡一时的胡旋舞、金银器均在中国引起了连锁效应，出现了唐朝女性源于练舞的服装改革，以及中国工匠对中亚器皿审美的借鉴；表现神话人物的艺术形象也通过粟特人在丝路上进行传播，同时与其他文化相互组合，比如中国二郎神和本文作者猜测的独角兽；最后本文探讨了在西域历史背景下的粟特人，他们对整个亚欧大陆的历史进程起到的作用和它们扮演的角色。本文使用艺术史论分析法、艺术考古学研究法和图像学进行分析论证。

在确定课题研究方向之前检索了大量的文献资料和历史背景资料，希望对艺术史学界容易出现的单看文物，不讲背景的现象进行规避，而且希望此篇论文本人目前学识所能及的范围内，对唐代与粟特人之间的文化、艺术交流进行更广、更深、更加全面的角度来做阐释和介绍。在查找资料的过程中，笔者发现了一些唐代对中亚地区反向交流的新图像资料，希望能够为本文锦上添花。

关键词：唐代；粟特人；艺术文化交流

Abstract

This paper is based on the work of Mr. Wang Yong's book "the exchange of Chinese and foreign art", however, with the current research goes concerned, the book of Mr Wang is very sufficient about the part of art exchange between China and Japan. But for Tang Dynasty and Central Asia, most of the cross cultural interaction does not showed . In the book, Mr Wang introduced the tri-coloured glazed pottery of the Tang Dynasty and some silverware from Persia. The missing part makes me wonder about the equality of importance that can be said to be the beginning and passage of the art exchange in the Tang Dynasty.The purpose of this paper is to supplement and expand the Sui and Tang Dynasty in the history of art exchange between China and Central Asia, especially for the Sogdian art and culture.

At that time, under the open social background of Tang Dynasty, Zoroastrianism not only settled in Chang'an, but also developed a group of Han people's believers. Therefore, in the Song Dynasty, Jiexiu Zoroastrianism, a Chinese-style building with the characteristics of Central Asia, appeared in the Song Dynasty. In the popular Hu Xuan dance of the Tang Dynasty, the gold and silver wares caused chain effect in China, and the dress reform of women in the Tang Dynasty originated from the dance practice, and the Chinese craftsman's reference to the Central Asian vessel aesthetics; The artistic images of mythical characters are also propagated on the Silk Road by the Sogs and combined with other cultures, such as the Chinese Erlang Shen and the unicorn conjectured by the author of this paper. Finally, the article discusses the historical background of the Western region. The Sogitans, their role in the history of the entire Eurasian continent. This article uses the art history theory analysis method, the art archaeology research method and the image science carries on the analysis demonstration.

This article uses the art history analysis method, the art archaeology research method and the image science to carry on the analysis and demonstration. With all the data I have consult, hope that can be more comprehensive history of art communication. Especially between the Tang Dynasty and Sogdian culture and art exchange would be

more wider and deeper in this paper. And with some reverse art exchange data, hope to make this paper better.

Key Words: Tang Dynasty; Sogdian; Artistic and Cultural exchange

目　　录

导言

本文就王镛老师的《中外艺术交流史》唐代章节的缺憾进行补充，对中外艺术交流史也是个有益的深化。因为就唐代陆上丝绸之路而言，粟特人的贡献不可忽视，他们的经商活动无意中将欧亚两个大陆连接起来，各种不同的文化在丝路上彼此沟通，也形成了不可分割的经济纽带。研究粟特人与唐代的交流历史，对于现代沿线各国的历史发展、文化交流都具有重要意义，也希望本文能够为笔者将来更进一步的学习与研究做思考的积淀。

目前，国内外对唐代与粟特人文化艺术交流研究以意大利学者康马泰、俄国学者马尔夏克还有国内学者姜伯勤、荣新江、齐东方、王镛为主。他们分别从考古与历史领域对唐代文化交流现象进行研究，但在艺术交流史领域，除了齐东方与王镛两位老师之外，其他教授涉猎略少。然而齐东方教授擅长唐代金银器，王镛教授更偏重唐代中日交流。所以本文希望能另辟蹊径，从历史的、社会的角度去看待文化交流所带来的艺术表现，而不是单纯的研究艺术品本身，忽视它文化交流功能的背景原因。

我们始终肯定唐朝对于世界文化的开放态度和贡献，尤其李唐王朝对胡人集团的接纳程度，是中国历史上任何其他朝代都无法比拟的。但是整个中原，不止统治阶层，连街头巷尾都与异族文化融洽相处，之所以有如此繁荣和谐且开放的文化氛围，当然有更深一层的原因。

而这个原因，我们必须从一个叫独孤信的外族人开始说起。独孤信是北魏时期北方游牧民族一位名叫伏留屯的酋长后代。至于独孤信究竟属于哪个民族，学者崔瑞德在《剑桥中国隋唐史》中称独孤家族为汉化的匈奴族人，樊树志在《国史十六讲》中主张独孤信为突厥望族，其他学者则普遍认为他是鲜卑族人。但是他的民族归属大体也只有匈奴、鲜卑或者突厥三种可能[1]。《周书·独孤信传》中记载独孤信相貌英俊，仪表堂堂，在军中被誉为“独孤郎”，其受欢迎程度可见一斑。

但最为传奇的是他对女婿的选择。独孤信将大女儿嫁给了宇文毓、四女儿嫁给了李昞、七女儿嫁给了杨坚。这三个人后来分别成为了：北周明帝、唐高祖李渊的父亲、隋文帝[2]。三朝国丈，可以说是空前绝后了。尤其嫁给隋文帝的七女儿，便是日后鼎鼎有名的独孤皇后。在隋唐时期的政治联姻中，除了独孤家族的女儿之外，鲜卑的拓跋家族也有参与，比如唐高祖的窦皇后、唐太宗的长孙皇后。

从独孤郎到长孙皇后，李唐宗室早已不再是纯粹的“汉人”。有趣的是，在皇室中，无论原生成员与外来成员，都将自己的身份认同为汉族。他们似乎认为：在中原地区定居，自己就是汉人，子孙后代也都是华夏后裔。这恐怕是接受了汉文化中“安居乐业”的影响。所以李唐宗室不会去计较传统汉文化中“非我族类”的问题，因为在不断的外族联姻中，他们除了学会忽视血统的差异，其实也是没有办法去计较到底谁拥有“纯正”的血统。当然，计较血统是毫无意义的行为，因为这完全不符合李唐王朝向外扩张的世界主义（cosmopolitism）统治理念。

在研究艺术交流之前，我们应该了解粟特人究竟面对的中国究竟是什么样的国家，她的包容度如何？是否安全？这个国家的大环境又是怎样的？

[1] 参见《周书·独孤信传》
[2] 参见《隋书·文献独孤后传》，《资治通鉴》卷一百七十八

第 1 章 粟特与唐朝通商概况

常年的胡汉联姻，不但使唐王朝统治阶层与西域国家的互动频繁起来，普通民众也积极参与了这场持续上百年的交流盛况。目前史学界公认的，出现最早的一次粟特与中国的贸易记录，当属斯坦因在敦煌西北长城烽隧下发现的粟特文古信札，信中讲述了粟特旅行商人的基本概况：当时以凉州武威为大本营的粟特商人们，会分别前往洛阳、邺城、金城（今兰州）、敦煌等地，但由于晋末的动乱，使得粟特商旅们也蒙受损失，除了贸易路线之外，信中还记录了他们贩卖的商品，比如香料、布匹等[3]。

1.1“过所”与“行客”

1.1.1“过所”

从斯坦因发现的古信札内容中可以对中古中国时期粟特商人的贸易概况窥见一斑，但是在谈到后来形成的文化与艺术的交流盛宴之前，中国与粟特商人们究竟怎样进行贸易的？本标题将对这个问题进行讨论。

长寿二年（公元 692 年），唐朝将领王孝杰率军队从吐蕃手中收复安西四镇，唐延发兵三万镇守西域。安西四镇的收复不但长时间的维持了西域的和平与发展，同时也保障了丝绸之路的畅通无阻。“由贞元年间（公元 785-805 年）宰相耽所撰《皇华四达记》的片段被收录进《新唐书·地理志》，据考证《皇华四达记》的依据很可能是唐朝中央政府保存的文书档案，其中中记载了 10 条安西和北庭的路线，恰好是两大都护府直辖的范围。”[4]

被唐朝收入囊中的安西、北庭两大都护府，成为了粟特陆商们必经的咽喉所在。在当时粟特商胡们若想进入中国贸易，只有两条方案：第一种是随朝贡使节“进奉”入境[5]，第二种则是私自入境。 第一种“进奉入境”在当时往来的食宿费用是由唐朝政府负担的,对使节的送往迎来成为沿途州县的很大负担， 所以当时对朝贡使身份的检查较为严格，这也体现了唐代驿馆制度的完整[6]。而第二种情况下，粟特商人们不但需要从入境关口获得通关文书，还需要有足够身份的人对他们进行担保。当时通关文书的申请程序被称为“过所”，胡商们在申请过程中必须接受当地官府的盘问，也称“辩”，即辩辞。通过“辩”，司管外籍商人入境的政府部门——户曹司可以对商人的信息进行采集，从胡商的身份、出生地、家族、隶属聚落，到他们携带的牲畜、奴仆、各类商品的名录以及商人自身是否有作奸犯科的记录等等，户曹司在盘问后会将资料送往州府录事，再由州府授予过所，但授予过所的凭证标准和流程，由于史料缺失，至今仍不可知。

毫无疑问的是，州府对于各类文书的记录十分详细。由唐长孺先生领导的吐

[3] 参见“The Sogdian Ancient Letter Ⅱ”, N.Sims-Williams, Philologica et Linguistica :Historia,Pluralitas,Universitas.Festschrift fur Helmut Humbach zum 80.Geburtstag am 4.Dezember 2001,ed.,M.G.Schmidt and W.Bisang,Trier 2001,pp.267-280;F,Grenet,N.Sims-Williams,and E.de la Vaissiere, “The Sogdian Ancient Letter Ⅴ”,Bulletin of the Aisa Institute,Ⅻ,1998,pp.91-104.

[4] 转引自《丝绸之路与东西文化交流——唐代安西都护府与丝绸之路》荣新江，北京大学出版社，2015 年 12-15 页

[5] “进奉”参见在 8 世纪后期的材料《籍帐》495 页。西域诸国首领入华后的接待，见《隋书》卷 67《裴矩传》。

[6]参见 《唐帝国和粟特人的贸易活动》荒川正晴，《敦煌研究》2002 年第 3 期，总第 73 期

鲁番文书整理小组整理的出土文书残片中，有一则名为《唐西州高昌县上安西都护府牒稿为录上讯问曹禄山诉李绍谨两造辩事》的诉讼文书，讲的是曹姓商胡起诉李姓汉人商客，起因是被告人李三与曹姓三位商胡一起从长安城出发去西域弓月城，途中李三向曹姓商人之一的曹炎延借了 275 匹绢，奇怪的是曹炎延的弟弟和外甥赶到弓月城后却不见曹炎延的踪影，随性的另外两位商胡告诉这位弟弟李三欠他兄长债务的事实，所以当二人到达高昌后，便立即向官府提出诉讼，由于弟弟知道当时曹炎延一行人在途中曾与唐朝使节相遇，所以他提出请求，请求高昌县衙门行文至安西、北庭两都护府，来查找当时可以作为关键证人的唐朝使节以及兄长曹炎延的下落。

虽说整个文书内容有限，但透露给后世的细节是无限的。首先，进行贸易的不止有胡商，唐朝人自身也加入了进来；其次，在行商过程中，商人之间也会在旅途中进行放贷或买卖，才会有后来诉讼书中的经济纠纷；再次，从高昌到弓月城，整个西域道路自有体系，几个补给站城市也是必经之路，所以哪怕是两年前的失踪人口，只要经过补给站的关隘、守捉、馆驿，就可以被查到去向，因为这些地方从进入城区范围内，每到一处都要进行登记，可见两都护府监察系统的完整与功能的强大；最后一点，从诉讼书中我们还可以发现，《凉州词》作者张籍咏颂的：“无数铃声遥过碛，应驮白练到安西。”并非夸夸而谈的修饰，而是当时唐朝西域正常的景象。

1.1.2“行客”

在丝绸之路上，除了商人，还有另一种人的存在，他们作为雇佣关系出现在西域，出售自己的劳动力养家糊口，这种人被称为“行客”。伯希和曾在库车都勒都尔·阿护尔发掘到有关行客的记载，其中“D.a.58 和 D.a.115 都有‘行客营’的字样。”[7]而根据姜伯勤教授的研究，“龟兹‘行客’已如土户一样负担‘掏拓’等差科，可知龟兹地区‘行客’一色已作为一般差役征发对象。”[8]姜伯勤教授还认为，在丝路上由于商人携带物资量巨大，且不愿意与他人分享利润时，便会雇佣到“行客”来作为运输帮手，当然也有行客偶尔会趁机做点自己的小生意来赚取钱财，还有的则干脆留驻安西，成为推动安西建设的劳动力。

1.2 曾经的龟兹和高昌

现今的新疆，每一个人都能对它丰富的特产和文化特色耳熟能详，在特殊气候环境下产出的甜到齁的美味瓜果，延伸到全国各地的新疆烧烤店和切糕，以及新疆人民对歌舞贯穿一生的热忱。

1.2.1 龟兹的灭亡

而在中古中国时期，当时的新疆——也就是龟兹地区，盛产麦子、葡萄、梨、桃、麻等农作物；良种牛马；丰富的矿藏也使龟兹在冶金领域成为西域翘楚，其中最为优质的当属铜、铁和黄金的冶炼。在当时，伴随着延绵不断驼铃与骆驼稳健的步伐，风情万种的撒马尔罕热风缓缓吹拂进了中原大地。

可龟兹在被唐太宗征服之前，作为西域最迷人的绿宝石，她的主要经济收益来自于丰厚的商队过路费。作为丝路中必经的中转站，龟兹王国除了自身特产之外，也从来往商队中转手获得了不少宝贝。比如《魏书》卷七《高祖记》中曾有

[7] 转引自《丝绸之路与东西文化交流——唐代安西都护府与丝绸之路》荣新江，北京大学出版社，2015 年 22-23 页

[8] 《敦煌新疆文书所记载的唐代“行客”》姜伯勤，《出土文献研究续集》，文物出版社，1989 年 277-290 页

记载，北魏太和二年（公元 478 年）七月献名驼七十头；九月献大马、名驼、珍宝。

对于后来发生的历史，从我个人的角度来看，除了唐太宗有一统中亚的决心之外，也是因为龟兹国太过安逸，坐享其成的龟兹国王忘记了审时度势的重要性，正因如此，才会悠闲的不把大唐的威胁放在眼里，当担任统帅的东突厥王子阿史纳鲁尔兵临城下时，龟兹国王这才如梦方醒的发现，敌人没有从路途凶险且遥远的东南方打过来，而是翻过了天山来自西北边 ，低估唐王朝导致他误了卿卿性命[9]。但如果不是龟兹王国被灭，我们今天也就看不到库车克孜尔石窟壁画中龟兹王被俘虏的画面了。龟兹的灭亡震撼了当时的西域，随即于阗和疏勒半推半就的归顺了唐朝，后来建成为安西四镇，整个归顺过程没有耗费唐高宗的军力。

1.2.2 高昌的灭亡

龟兹国之所以如此大意，是因为龟兹虽然不是最后一个被灭的西域国，但也不是第一个。导致整个征伐西域的导火索，可以说是高昌王国。高昌国也就是后来的西州所在地，和龟兹一样，本可以靠过路费来吃口安乐茶饭，但是高昌国王似乎有自己独特的打算，比起唐朝，他更喜欢亲近西突厥汗国，并且在西突厥与唐朝两个强国相互看不顺眼时首当其冲，不但经常拦路抢劫，还随意扣留过往的唐朝使节，甚至借着西突厥做靠山，猖狂的威胁其他小国家。可惜疯狂总有尽头，贞观 13 年（公元 639 年），唐太宗出兵征伐高昌，消息传到时，高昌国王根本没当回事，他认定两国之间不但路途遥远，就算能唐兵能活着走到自己城下，也得是被两千里流沙地吃的所剩无几了。可惜第二年，高昌国王就得为自己的傲慢付出代价。传说现存在独子山与库车县之间的独库公路，就是当年唐军翻过天山时的路线，这支军队不但有汉兵，还联合了东突厥的王子——也就是上文提到的阿史纳鲁尔，以及铁勒部族混编而成。据说唐太宗的军队打到高昌时，新继位的国王吓得不知所措，最后只能硬着头皮强装气势与唐军做最后的周旋，结果可想而知，高昌随即被攻破，年轻的国王也作为俘虏被带回长安，顺带一提的是，高昌一直以来的靠山和好朋友西突厥汗国，在得知唐军已经兵临城下时，西突厥协防部队连夜间跑的不见踪影。

龟兹与高昌的灭亡为大唐的盛世做了功不可没的铺垫，也为后来各路异彩纷呈的文化与艺术在丝路的碰撞做了前提基础。

[9] 参见《旧唐书——龟兹传》[后晋]刘昫等，北京：中华书局点校本，2011 年版

第 2 章 祆教在中国的传播与表现

2.1 传播

祆教（也称拜火教、火祆教、波斯教），起源于中亚地区，是一种古老宗教的粟特变种，该教发迹于古老的波斯帝国。波斯语写作：مزديسنا 。希腊人将该教拼写为：Zoroastrian，也就是现在英文的 Zoroastrianism，汉语音译为：琐罗亚斯德教。

传说这个古老宗教的创建者便是琐罗亚斯德本人，但他的生卒年月至今仍然说法纷纭,历史学界普遍认为他大致生活在公元前 628 年，卒于公元前 551 年在神庙中的一次刺杀。在祆教正式立足于中国之前，它的传播并不是一帆风顺的。虽然在阿契美尼德王朝时期(公元前 550 年至公元前 330 年)由大流士一世推广，琐罗亚斯德教得以迅速传播，也被整个版图内的波斯民众们接受，其中就包括了在波斯统治下的粟特地区，当然大流士一世的目的是为了统一波斯，作为强化王权的手段，统治者将自己封为阿胡拉·马兹达的使者，即整个波斯帝国最高的大祭司、琐罗亚斯德的大司寇。

可惜当亚历山大大帝入侵波斯之后，波斯进入希腊化时代，琐罗亚斯德教不得不沉寂了 500 余年的时光，在这场漫长的文化断带中，有不少经典被销毁，本地的波斯神祇也出现了与希腊神混合的现象。不过好在 3 世纪初时，萨珊王朝建立，并且开始全面去希腊化，恢复了本民族的文化传统，同时将琐罗亚斯德教正式封为国教，此时编纂的《阿维斯陀》也成为了该教的经书，丰富了琐罗亚斯德教的宗教内容和引导方针。

琐罗亚斯德教自身的祭祀方式由于不同政权与宗教的交替，导致了很大程度的缺失。不幸中的万幸是，2016 年由于伊朗境内的 ISIS 恐怖组织推崇极端伊斯兰统治，使得许多民众开始重新皈依琐罗亚斯德教，并开始发掘和恢复迷失在历史中的祭祀细节。目前我们只知道琐罗亚斯德教关于侍奉圣火的严格规定，以及他们与众不同的墓葬形式。

不过当粟特人带着他们对琐罗亚斯德教诸神的崇拜来到西域并进入中原时，他们的宗教早已在不知不觉中吸收了中亚地区其他民族的宗教文化，比如萨满教。以安禄山之母为例，唐朝姚汝能在《安禄山事迹》中写道：“母，阿史德氏，为突厥巫”《新唐书》中关于安禄山的祭祀活动也有“女巫鼓舞于前以自神”，在正宗的琐罗亚斯德教中，只有男性才能成为祭司并主导祭祀活动，根据荣新江老师的说法，唐人观点中的巫应当是突厥萨满与祆教祭司的混合体[10]。这从侧面反映出传入中国后祆教的面貌状态。

而且“祆”字本身也是根据“胡人祭天”而来，在祆教传入之前并没有这个汉字。但是在中国境内的祆教研究却因为安禄山造成了一定的困难，由于他主导的“安史之乱”激起了中原人民的“反胡化”情绪，所以目前保存完好的祆教寺庙仅有一所位于山西省介休县。

其他研究祆教的途径则集中在胡人墓葬尤其各类萨保幕的发掘上。而其他曾经在史料中出现过的祆教资料例如：

[10] 《中古中国与粟特文明》荣新江，北京：生活·读书·新知三联书店 2014 年，288 页-289 页

2.2 表现

宋敏求在《长安志》卷一〇布政坊下记："西南隅，胡祆寺。武德四年（公元621年）立。西域胡祆神也。祠内有萨保府官，主祠祆神，亦以胡祝充其职。"从这则记录中可以看出来，即便来到异国他乡，胡人依旧保持了琐罗亚斯德教的行政特点——即政教合一的方式进行内部自治，与之呼应的一条记录是在《魏书》卷一〇二《西域传》中："有胡律，至于祆祠，将决罚，则取而断之。重者族，次罪者死，盗贼截其足。"[11]；其他祆祠记录如姚宽在《西溪丛语》卷上记载："唐贞观五年（公元631年），有传法穆护何禄，将祆教诣阙闻奏，敕令长安崇化坊立祆寺。"[12]；敦煌文书P.2005《沙洲图经》卷三，记载了一座祆祠的存在："右在州东一里，立舍，画祆主，总有廿龛。其院周回一百步。"[13]等等。

在安史之乱后，大量中原胡人迁移至河北定居，在那里建立了新的祆寺，宋代张邦基在《墨庄漫录》卷四中有过这样的记载："东京城北有祆庙。祆神本出西域，盖胡神也，与大秦穆护同入中国，俗以火神祠之。京师人畏其威灵，甚重之。其庙祝姓史，名世爽，自云家世为祝累代矣，藏先世补受之牒凡三；有曰怀恩者，其牒唐咸通三年（公元862年）宣武节度使令狐给，令狐者，丞相绹也。有曰温者，周显德三年（公元956年）端明殿学士权知开封府王所给，亦补也。自唐以来，祆神已祀于汴矣，而其祝乃能世继其职逾二百年，斯亦异矣。"[14]

祆祠在中原建造的记录过于繁多，由于本论文字数与内容的限制，在此不能过多复述。但是从史料的记载可以看出祆教在中国已经形成了一定的规模，哪怕在安史之乱后，中原地区开始排斥胡文化，但依旧有人信仰祆教，在宋代史料中也依旧有新的祆祠建成。前文中提到的山西省介休县祆神楼（图2.1），便是建成于宋代。



图2.1 山西省介休县宋代祆神楼（图片来源：见附录）

2.2.1 介休祆神楼

传说宋代介休人文彦博，在平定河北贝州农民起义时陷入了困境，眼看自己已经被农民军重重包围，在即将覆灭的千钧之际，一只白猿突然从天而降，不但帮助文彦博和朝廷军突出重围，还帮忙平定了这次起义。文彦博因此官运亨通，备受朝廷重用，最后被封为宰相。当他衣锦还乡后，不但修建了文氏祠堂，同时还修建了祆神楼，以此作为对白猿的报答。该楼后改为三结义庙。文彦博的奇异遭遇被楼中《重建三结义庙碑》所记："介邑之东关有三结义庙，其初非三结义庙也，盖宋文潞公特为祆神建耳。其规制之壮丽，气象之峥嵘，称一方巨观焉。

[11] 《中古中国与粟特文明》荣新江，北京：生活•读书•新知三联书店，2014年，254页

[12] 《西溪丛语》[宋]姚宽，孔凡礼点校本，北京：中华书局，1993年，42页

[13] 《沙洲图经略考》(日)池田温，《榎博士还历记念东洋史论丛》，东京：山川出版社，1975年，70-71页

[14] 《墨庄漫录•过庭录•可书》[宋]张邦基，孔凡礼点校本，北京：中华书局，2002年，110页

在当年缔造之意，见于《平妖传》中者，固非无因。”（图 2.2）



图 2.2 祆神楼中的立碑

（图片来源见附录）

祆神楼的建造故事充满了神秘色彩，它内部装饰也颇具异域风格。从整体上来看，祆神楼构造完全是中式的，无论是叠层的房顶设计还是半露台式的拱廊，与其他同时代的建筑无异。在装饰效果上，最为出众的恐怕就是屋顶青黄相接的琉璃瓦的设计。但本文更关心祆教元素在楼中的应用，所以我们需要注意传统中式楼中不会出现的“另类”装饰。比如屋顶上，有奇异的小怪兽背驼球座“三戟叉”，或者类似于小宝塔顶端装饰有星星，而且每三个成一组。（图 2.3、图 2.4）这代表着对祆教最高主神阿胡拉·马兹达（Ahura Mazda）的敬意，每组分别代表的意义是：“光明、生命和创造”，“天则、秩序以及真理”，“思想、言论和行动”前三中行为是阿胡拉·马兹达身为智慧之主的德行，后三种则是他作为无限光明化身的职责，最后三种则是在提醒信徒注意自身的作为，因为恶行不会得到光明的青睐，更不配升上天空进入天堂。而指向天空的“三戟叉”其实是被简化了的火焰。这种暗涵隐喻的表现方式在现今伊朗库尔德、阿塞拜疆最主要的祆教城市巴库等祭祀场所都可以找到（图 2.5）.



图 2.3 祆神楼屋顶（图片来源见附录）





图 2.4 （左）祆神楼屋顶（图片来源见附录）
图 2.5 （右）阿塞拜疆 巴库城祆教寺庙徽记（图片来源见附录）

楼体内部雕梁画栋，精美无比，完全符合宋代文人式雅致、精巧的审美趋势。其中大量的祆教元素体现在装饰上，从檐下木雕到主体楼柱的带饰图案，在我国古代宗教场所的建造中，都是独树一帜的。宋代的寺庙如现存上海的静安寺，以及同时期建造的大相国寺，从装饰上就与祆神楼完全不同。大相国寺采用的横向带饰完全符合《营造法式》中的建议，用晕染法画佛教本生故事，故事被柱子分为不同的段落，柱脚多采用莲花纹、云纹做装饰。静安寺装饰十分质朴，除了自身结构外并无多余装点。这两座寺庙充分显示了与祆神楼同时期的宗教建筑特色。但是建造祆神楼的工匠们采用了自身对胡人印象最深的装饰方法，所以整个祆神楼的横向带饰都是复杂的葡萄藤图案（图 2.6），这很可能是源于西域葡萄酒的传入，据说葡萄酒在传入之初便大受欢迎，连太宗皇帝都会亲任酿酒师。可见民间更是对葡萄这种带有浓郁西域色彩作物的欲罢不能。

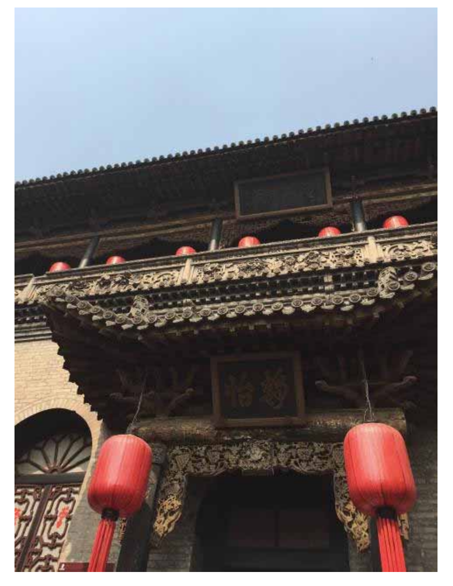


图 2.6 祆神楼内院（图片来源见附录）

除了葡萄纹饰，祆神楼的柱头装饰也具有十足的祆教特色，两种不同的神兽被工匠以中原兽首的形式雕刻出来，其中一种神兽被确定为骆驼，另外一种神兽到底是什么动物至今仍有争议，关键在于，两种神兽的刻画方式参照了汉代青铜器上的饕餮形象，或者由汉代传承下来，县衙班房入口处的虎头形象，特征便是两眼向前突出，做出怒睁双目状，木刻的鬃毛飘逸上扬，其中骆驼神头上还佩戴花型帽冠，两兽方口阔鼻，同时嘴大大张开，给人以威慑之感，同时震慑外界的邪恶，起到守护祆教楼的作用。姜伯勤教授曾经认为："这些柱头是祆教圣经《阿维斯陀》中胜利之神化身的一种：公牛和骆驼。"[15]（图 2.7、图 2.8）。

但是现在另有学者指出："姜伯勤教授所认为的'牛神'柱头并非是牛，而是祆教神话里犬神莫森夫的形象。"[16]究竟是犬神或是牛神，本文不做争辩。不可否认的是这类装饰都明显出于祆教的经卷故事，这也侧面表明，虽然祆教只是小众宗教的一种，但并不妨碍人们对它进行基本的认知，进而才能缔造出祆神楼这个文化传播的美丽果实。

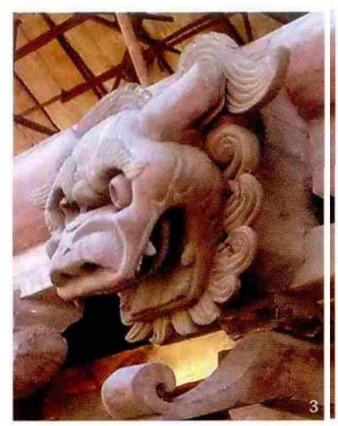



图 2.7 、2.8 祆神楼内柱头装饰
(图片来源见附录)

[15] 《中国祆教艺术史研究》姜伯勤北京 ：生活·读书·新知三联书店 ，2004 年 275-280 页
[16] 《介休祆神楼木雕"牛神"形象考辩——兼与姜伯勤先生商榷》王伟、张铁梅，《装饰》期刊，2014 年第 10 期

第 3 章 粟特人引起的社会潮流与工艺品交流概况

当一支延绵了数百人的粟特商队浩浩荡荡，满心向往的拉载货物，辛苦奔波于丝路之上，只为了前往东方的中国。他们需要克服许多困难，比如酷热的天气、辛辣的烈风、随时出现的沙尘暴和遥望无际的黄沙，同时又要小心翼翼的保护好货物，避免磕碰和破损。

3.1 丝路上旅行的工艺品概况

在《中外艺术交流史》书中，关于唐朝与粟特人进行的工艺品交流介绍章节较短，可能是因为近年来学术界关于唐朝的研究成果丰富多样，所以王镛老师仅仅列举了几样十分典型的器物，比如胡人造型的三彩俑、波斯风格的银器，并无其他。而本文则希望从相对更全面的角度对唐朝与中亚地区的艺术交流进行探讨。

在唐朝伊始，几条丝绸之路的畅通向中原地区提供了数以万计的精美摆件和日常用品，由于当时交通条件的有限，商人们在计划一次旅行之前都要计算周全，因为他们需要承担一笔巨额运输费。所以，粟特商人们更喜欢携带体积不大而且价值连城的奢侈品。这也是我国古代著名民间小说《三言二拍》中经常勾勒出的西域商贾的形象：他们个个腰缠万贯，擅长搜罗和鉴别宝物。同时在《三言二拍》中也透露出一个细节，唐朝百姓会直接将一件"好宝贝"称为一件"好波斯"。此时的显贵们热衷于西域文化，女人们为了彰显自身敏锐的时尚嗅觉，纷纷穿起了带有异域色彩的"胡服"，梳漂亮的中亚髻堆，点缀着昂贵的步摇，无论涉及到生活中的哪一样，都有"胡"的影子。更有甚者，李世民的太子李承乾，在东宫院内搭起帐篷和狼头旗，与一群宫娥太监过家家一样穿着突厥服饰，体验突厥习俗和庆典[17]。

根据《旧唐书》中的描述，当时整个社会沉浸在高速繁荣的经济带来的西域风情派对中，为了凸显自身独特的奢华格调，贵族们不惜掷下重金来购买各种顶级异国奢侈品，哪怕它们在原产国都身价不菲。

3.1.1 象牙交易

根据目前的考古发掘，王室和官员墓葬在陪葬品中普遍会出现象牙制品以证明墓主人生前的显赫地位。如商代妇好墓出土的夔扳象牙杯，和虎鋬象牙杯；周代琉璃河 M202 出土的兽面象牙梳等等……都表明了象牙具有象征权贵的意义，加之"文犀角，象齿笥"的雅趣已成礼制。随着历史的发展，象牙需求只增不减，不过在汉代之前的象牙制品，大多是原产于中国境内。

随着丝绸之路的成型，象牙制品的交流也始于此。在中国境内发现的外来象牙制品绝大多数为东南亚国家朝贡而来，也有少数非洲象牙作为礼物被记载于史料当中。广州西汉南越王墓曾出土五枚非洲象牙和各类象牙工艺品，数量庞大，以卮类器物居多。《后汉书》卷八十八"西域传·大秦"："（东汉）桓帝延熹九年（公元 166 年），大秦王安敦遣使自日南儌外献象牙、犀角、瑇瑁，始乃一通焉。"[18]同时期在曹操宗族墓葬群中出土的象牙雕刻是否使用文献中的非洲象牙作为原料则不得而知。

[17] 参见《新唐书·常山王承乾传》
[18] 《后汉书》（宋）范晔撰，（唐）李贤等注，中华书局，1965 年，2920 页

3.1.2 伊斯兰椰枣与中国瓷

现如今，中国制造遍布世界的每一个角落，而在唐朝时期，我国的市面上则充斥着带有新鲜之感的异国“特色”货物，那么除了享誉世界的丝绸之外，是否还有其他大宗的出口商品，能够成为唐朝时期反向交流的例证呢，答案是肯定的：那就是长沙窑瓷器。

长沙窑始烧于唐代。在当时，中亚国家只能生产陶器，无法生产瓷器。所以通过海上丝路来到中国的大食人，对光滑细腻且可以精美装饰的中国瓷器一见倾心。不过显然的，中国本土的瓷器并不符合伊斯兰教审美，所以在下达订单时，大食商人特地要求添加具有伊斯兰教特色的装饰，这也从侧面体现了中国人民在文化态度上的包容开放。

所谓“模印贴花”技术，就是将原料用模具制成花片，脱模后拼贴于器物上的一种装饰技术，本多用于中国北方瓷窑，安史之乱时，大批工匠逃难至南方，无意中也将这种技术传播至南方瓷窑，同时作为临近丝路港口的长沙窑，在占尽先机方面也有绝对的优势。

伊斯兰宗教中，先知穆哈穆德多次赞美一种植物——椰枣。他曾对妻子和孩子形容椰枣的重要性：“持有椰枣，全家不饿。”同时在《布哈里圣训实录》中也提到先知布道时经常依靠椰枣树等等……显而易见，椰枣树对于伊斯兰教而言是具有灵性的存在，这也就导致它的花片会在长沙窑瓷器上十分常见。

在长沙窑瓷器上出现的椰枣纹分为三种：“片状椰枣纹、团状椰枣纹以及树状椰枣纹。”（图 3.1、3.2、3.3）虽说都是表现椰枣，可也有一定的区别。片状椰枣纹顾名思义，形状多像叶片，有时会在图案中上部添加对鸟花纹；团状椰枣则是以果实为中心，四周用叶子围成一圈，形状恰似银币；树状椰枣纹极有可能与上文中的先知布道典故有关，即在片状椰枣纹中加入树干部分。除此之外，长沙窑瓷器上海经常会出现坐狮纹（图 3.4）。有趣的是，作坊主偶尔会将自己的姓氏添加在装饰图案中（图 3.5）。



图 3.1 片状椰枣纹



图 3.2 团状椰枣纹

（图片来源见附录）







图 3.3 树状椰枣纹　　　　图 3.4 坐狮纹

（图片来源见附录）

长沙窑瓷器大部分经由阿拉伯商船“黑石号”遗址打捞得来，其中如唐青釉褐斑模印贴花对鸟椰枣纹壶（图 6），在整体器型上除了是中规中矩的水器以外，并无特殊亮点。筒腹圆肩、卷口短嘴、灰胎褐斑、扁状曲柄和侧系，唯独在主题图案部分施以褐色釉彩，灯光照射下，千年釉色依旧鲜亮。



图 3.5 椰枣纹中的作坊主姓氏（图片来源见附录）



图 3.6 唐青釉褐斑模印贴花鸟椰枣纹壶（图片来源见附录）

3.2 胡旋舞与罗带裙衫

3.2.1 胡旋舞引起的服装改革

当唐代贵族们开始流连于各类有胡姬胡旋舞表演的娱乐场所时，可能从来不曾想过这股风潮会给整个社会带来什么样的影响。胡旋舞：起源于康居国，据称其“舞姿威武、激越，旋转腾飞，舞服与胡服同类，袖多紧瘦。”[19]奔放的舞蹈动作和个人魅力的自信展现使胡旋舞风靡长安，因其不同于中原舞蹈注重编排和程式感，所以它的普及改变了人们对舞蹈的认识，这恐怕就是胡旋舞如此受欢迎

[19] 《隋唐五代》 中国华文教育网：http://www.hwjyw.com/zhwh/content/2009/11/05/966.shtml

的原因，像后来作乱的安禄山，当年也是凭借胡旋舞才得以接近大唐权力中心的，所有社会阶层的喜爱，势必会激起一股效仿的风潮。

在唐代之前，女性着装虽然具有多样性的特征，但在款式的变化上也仅是上衣长短、曲裾层数的不同，这些变化始终受制于社会等级和礼制的表达，导致有的服装看起来甚至有青铜鼎一样的笨重之感，彻底忽略了女性自身的性别优势与魅力。总之，当时女性服装的设计理念和乐舞一样充满了程式化。

而胡旋舞带动的时尚潮流则打破了女性服装的设计限度。据称，胡旋舞包含臂膀的振动和类似于肚皮舞的舞蹈动作，所以它的舞服必须轻盈才不会对舞者造成束缚。在一组盐池苏不井乡出土的胡旋舞墓门上可以略见一二（图 3.7），两扇石门上以浅浮雕刻出两位立于圆垫上起舞的男性舞伎，一位身着典型的胡服，抬高一侧的手臂和腿，似乎在做起跳动作，也似乎是在呼应另外一位舞伎，而另一位舞伎在腰间额外系了一条纱裙，举臂抬腿，旋舞不止。二人肩上都饰有轻纱披帛，迎合了胡旋舞热烈而飘逸的特点，整个画面人物简单可却能通过动作使人产生欢腾之感。



3.7 胡旋舞墓石门

在胡风推动下，唐朝女性的穿着先是提高腰线，同时加入西域女性服饰中特有的“披帛”，这种款式以更大的面积展示裳裙本身的材质与花纹，减去曲裾带来的拘束感，同时也满足了唐朝女性追求胡旋舞中轻盈飘逸的需要；之后改良襦裙，出现了坦胸束腰的半袖襦裙，这款襦裙出现后，“小蛮腰”也应运而生，其紧瘦的特点更符合胡风装扮，此时女性愿意展示自身腰肢曲线的美，说明当时的女性已经开始自信的表达对美的追求，这点无疑来自胡风影响；最后，为了充分展现自身的女性魅力，宫廷命妇更加大胆性感，她们干脆不着内衣，坦胸系团花长裙，身披轻纱，宽袍大袖，以虚代实，造成“绮罗纤缕见肌肤”的曼妙效果（图 3.8）。[20]虽然在考古发掘中，服装因难以保存加上人为因素造成标本极少，幸运的是，唐朝画师和陶瓷作坊乐于创作女性形象，才使得现代人能直观感受整个中国封建时期，对女性态度最宽容、最开放的时代的真实面貌。带有披帛特点的服饰图像如张萱的《捣练图》（图 3.9）；高腰束胸以及半臂特色的形象当属西安王家坟村唐墓出土半臂三彩釉陶俑（图 3.10）；而最能展现女性娇媚之姿的衣着，无疑是周昉《簪花仕女图》中刻画的贵妇形象（图 3.11）。

不过早在唐之前，敦煌壁画中就出现过身穿回鹘装的汉族妇女形象（图

[20]《胡文化影响下的唐代女服艺术》鲁虹 2003 年 苏州大学 同等学力申请硕士学位论文,第 7 页

3.12），该壁画为五代时期，敦煌莫高窟第六十一窟中，四位女性供养人画像。这四个人分别是窟主曹元忠的母亲和姐姐等人，靠左边的两位穿着典型的回鹘服饰，头戴桃心型凤冠，冠后垂有铜红色结绶，通身暗铜色长袍，金色细长腰带，大翻领和紧瘦的袖口处绣有金色花形图案。右侧两位身穿对襟大袖绣袍，只是头上佩戴了西域传到中原的步摇和披帛。



图 3.8 唐代女性着装发展变化：高腰束胸披帛裙、半臂、坦胸披纱裙

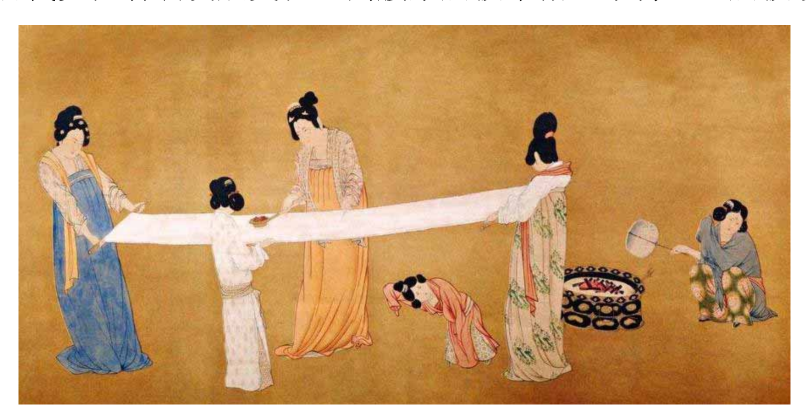


图 3.9 唐 张萱 《捣练图》局部



图 3.10 半臂三彩釉陶俑



图 3.11 唐 周昉 《簪花仕女图》局

3.2.2 唐代的胡服风潮

另一个与胡文化有关的唐代女性着装特点是：身着男装。这里的“穿男装”并不是因为女性有刻意将自己打扮成另外一个性别的意思，而是因为胡服本身有

男女通用的款式，而且方便活动，《新唐书·五行志》中曾记载“高宗尝内宴，太平公主紫衫、玉带、皂罗折上巾，具纷砺七事，歌舞于帝前。帝与武后笑曰‘女子不可以为武官，何为此装束？’。”[21]可见当时风气的开放度，公主在宴会上穿着胡服，高宗与武后非但没生气，反而笑问女儿。还有一则记载：“开元初，宫人马上著胡帽靓装露面，无复障蔽。士庶咸效之。至天宝中，士人之妻，着丈夫靴、衫、鞭、帽，内外一体也。”[22]充分说明了胡服从开元天宝起，就成为女性着装的一种，普及于社会。在波斯史诗《列王本纪》的细密画配图中可以找到男女服饰同款的画面（图 3.13），虽说整部书的创作比唐朝晚了三百余年，但描述的是波斯帝国的纪实诗篇以及有关国王的传说。



图 3.12 莫高窟第 61 窟 女供养人像

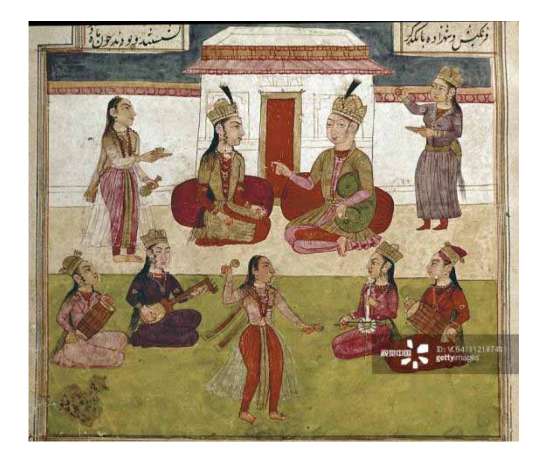


图 3.13 Islamic Art. Harem Scene. Illustration from the Shahnama (Book of Kings), by Abu'l-Qasim Manur Firdawsi (c.934-c.1020). Persian Miniature. Biblioteca Nazionale, Naples, Italy(图片来源见附录)

女着男装在唐代究竟有多普遍，可以通过目前已经发现的陶俑和壁画来判断，除了著名的《虢国夫人游春图》，随葬陶俑以及敦煌壁画中，对女着男装也有数量相当可观的表现。比如陕西省西安市东郊豁口磨金乡县主墓出土的一套 5 件男装骑马女乐俑，五匹不同颜色的壮硕骏马各驼一名女性乐伎，她们手中则是不同的五种乐器，亮点在于五位女俑的着装和配饰。五人均穿着男女通用款的胡

[21] 《胡文化影响下的唐代女服艺术》鲁虹 2003 年 苏州大学 同等学力申请硕士学位论文，第二部分第 8 页

[22] 《中华古今注》(唐末) 马缟 【M】沈阳：辽宁教育出版社，1988 年版，第 138 页

服，脚蹬男靴，还有两位在头上佩戴着非常具有西域特色的胡帽，值得注意的是，除了在服装颜色与马匹毛色互相映衬之外，马背上的鞍座也是装饰了从唐朝典型的团花图案。

除此之外值得一提的男装女俑是出土于西安市郊的三彩女立俑（图 3.14）。这件三彩俑面部保存完好，是一个极具盛唐特色的肥硕美人儿，她目视前方，但面部表情轻松愉快，似乎是在观看什么有趣的事。虽然穿着男性的宽袍大袖，但不妨碍她秀丽婀娜的站姿，装饰服装的三彩色釉已经氧化，只能看出大概的黄绿底色和蓝、白、赭石色相间的团花纹样。头上戴的虽然不是胡帽，但也是唐代男子日常服饰中非常重要的幞头（也称襆头）。除了陶俑之外，唐朝的胡服女性也常见于壁画之中。如陕西省乾县唐章怀太子墓壁画《观鸟捕蝉图》（图 3.15），该壁画描绘了三位宫中侍女轻松作乐的场面。画师精准的捕捉了三位侍女不同的特点，她们表情与怀揣的心事各有不同。最中间的侍女头上梳着双螺髻，身穿黄色男装，两手似乎在做甩袖动作，可目光仍然专注于树干上小小的禅虫，画师用敏锐的观察力和简单流畅的线条完美的捕捉了一位刚脱离幼女年龄但还未完全成为少女的女性内心。三人与背景中的鸟虫树干动静交错，构思巧妙，也变相的总结了盛唐时普遍的女性穿着风貌。

有一句非常中肯的评语“一个时代是否开放，看社会对女性的态度就知道了”，唐朝女性就是典型的例子，由粟特商人带来的胡旋舞不但带动了女性对美和追求美的观念改变，更是用西域特有的热忱鼓起了唐朝女性大胆放飞自我的勇气，才能出现性感的衣饰和跨性别的礼制僭越。交叉文化带来的影响，我个人认为这才是两种文化在艺术交流中最难能可贵的一点。



图 3.14 三彩女立俑



图 3.15　观鸟捕蝉图

3.2.3 胡帽的流行

服装可以是胡人款式的，唐朝女性对别致的胡帽也情有独钟。《旧唐书·舆服志》有如下记载：“开元初，从驾宫人骑马者，皆着胡帽。”胡帽的样式一般多用较厚的锦缎制成，也有用乌羊毛制作。帽子顶部，略成尖形，有的周身织有花纹，有的还镶嵌有各种珠宝，有的下沿为曲线帽檐。亦有的装有上翻的帽耳，

耳上饰鸟羽。还有的在口沿部分，饰有皮毛。式样众多，繁简不一[23]。其中一尊唐代彩绘戴胡帽女立俑，头上戴的正是卷檐虚帽——胡帽中一款。这尊女俑目视着斜前方，身穿男性长袍，揣手于胸前，似乎在仔细观察着什么。头戴胡帽的唐代女性在文物出土中屡见不鲜，如 1972 年陕西省礼泉县越王李贞墓出土的三彩釉陶戴胡帽骑马女俑、唐彩绘陶胡服女立俑（图 3.16）、吐鲁番阿斯塔那出土唐西州绢画上的仕女（图 3.17）等等。



图 3.16 唐彩绘陶胡服女立俑



图 3.17 西州绢画仕女

无论服装和帽子款式的细节如何改变，这些女性在匠人手中保持着永恒的轻松与愉快，这也许来自于当时女性对自由的社会风气由衷的喜悦。不过对于佩戴胡帽，我个人也有一个猜想：在胡帽之前，唐前期女性佩戴的是锥帽，一种披有能遮盖大半身体的薄纱尖顶帽子，是不是因为这种帽子在被风吹拂时，纱巾会直接粘在脸上，不但干扰了视觉，也会蹭掉女性脸上的化妆品，使得美妆不再均匀甚至剥落，爱美的女性无疑会觉得十分尴尬。当社会风气转变，女性自由度大大增加之后，无论穿着胡服与否，胡帽作为同样可以遮挡风沙，同时可以展示自己漂亮的脸蛋，又不会使妆容变花的帽子，自然成为了女性的首选。

前文中提到过的幞头，是起源于北周时期的一种重要男式首服（图 3.18、3.19），这种将头发拢在一起定型的发罩，则戴到了粟特胡人的头上。现藏于故宫博物院的唐代胡人立俑，有不少佩戴襆头而不是胡帽的（图 3.20、3.21）。原因恐怕就是为了更好地让自己融入异国他乡，晋见中原的达官贵人时，不失礼节。

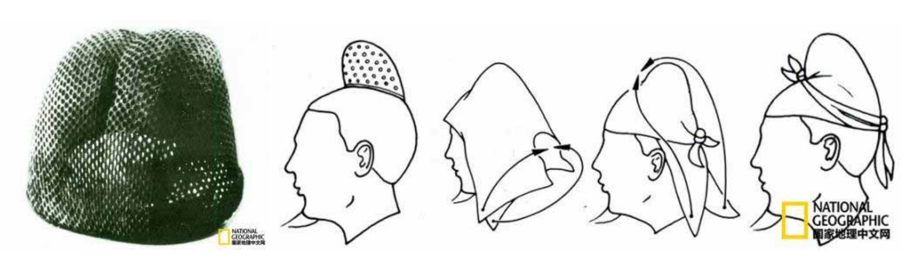


图 3.18 襆头　　　　图 3.19 襆头的佩戴方法

[23]参见《幂篱 锥帽 胡帽 盖头》 作者：梦回汉唐 博文地址：
http://blog.sina.com.cn/s/blog_4c6b37310102vcjt.html

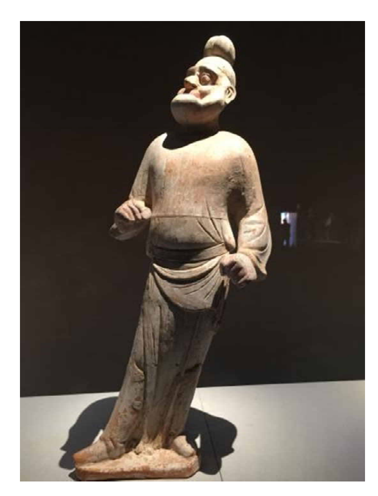



图 3.20、3.21 男性胡人立俑

3.3 金银壶碗

齐东方教授曾在他的《唐代金银器研究》中写道："唐代以前，我国金银器工艺水平一直落后于中亚、西亚乃至整个地中海沿岸的古代国家。"[24]这些地区的金银器无论造型还是纹饰，都十分精美复杂，它们随着波斯使节的频繁来访进入了皇室与达官显贵的生活中，而民间的粟特商人团体也将工艺上乘的金银器带到了中国的土地上。

早在夏商时期，中国工匠便能使用捶揲法制作黄金饰品，随着华夏文明的发展与国力的不断强盛，金银制造业的规模也随之变得越来越大。到汉代，黄金器皿被认为具有延年益寿、长生不老的功效。时至唐朝，金银器的社会功能超越了自身的审美与实用功能，上层社会时常举办百人规模的宴请，使用的餐饮器皿必然是贵重的金银器才能与筵席的高格调相称，皇室会将金银器作为封赏物，更有官僚为了求得高官厚禄，将精美的金银器作为礼物馈赠他人。唐代的金银器早已不止是养生道具，而是成为了在筵席上彰显财力、追逐权势的渠道。

当然对唐代金银器造成影响的远不止萨珊波斯和粟特人，学者们根据器物的样式、制作工艺、以及装饰纹路得出对唐代金银器造成影响的还有罗马、拜占庭，有的器物甚至带有印度和突厥的风格特点。如果要将唐代金银器受到外界影响的变化划出阶段，可拟唐朝中期为界，划分为两个阶段。前一阶段的唐代金银器对外来影响全盘接收，本土制造的器皿也以模仿为主；第二个阶段，唐代金银器制造进入了本土化的创新时期，尤其在纹饰上逐渐取代了外来纹饰。

3.3.1 输入品概况

已经确定为输入金银器的有：山西大同北魏墓出土的鎏金刻花银碗、鎏金人物葡萄纹铜高足杯；以及宁夏固原李贤墓（北周）出土的鎏金银壶等等。这三样器皿虽然功用不同，但在装饰上有一个共通点，便是使用人物与植物纹进行结合。鎏金刻花银碗现在已经确认原产于萨珊波斯，但是口沿和划分腹部的小连珠纹与克里特岛上著名的金粒细工技术十分相似（图 3.22）；鎏金人物葡萄纹铜高足杯也被确认是出自萨珊波斯，整体器型略为厚重，器身上缠满了葡萄纹，同时将杯面划分了五个环形空白，每一处空白中都刻画有不同的采摘葡萄的人物形象，值得注意的是，高足杯造型最早出自罗马，而非波斯；鎏金银壶（图 3.23）与

[24] 《唐代金银器研究》齐东方，北京：中国社会科学出版社 ，1999 年版，第 363 页

前两个器物一样被确认是萨珊波斯制造，但它也带有十分明显的地中海气息，除了壶体造型属于波斯风格，壶身上大颗连珠纹饰和三组希腊神话人物，将整个器身映衬的富丽堂皇，可谓是地中海与西亚风格的精彩融合。





图 3.22 鎏金刻花银碗　　　　图 3.23 鎏金银壶

这三样器皿的时代早于唐朝，之所以以它们作为例举，是因为唐朝时期的金银器绝大多数无法分辨是否产自中国，或者是否产自粟特、波斯人之手。在唐以前的外来金银器，因其风格没有在中国形成流行趋势，也没有粟特匠人直接将工坊开在中国境内，所以在来源上，很容易断定它们输入品的身份。同时根据器皿的特点，也能印证前文中提到的罗马等欧洲地区对唐代金银器造型的影响。

3.3.2 从流行到仿制

进入唐朝，金银器制造业开始了第一个阶段，各类前所未有的器型与花纹在中国流行起来，此时期出土的西域典型金银器有：何家村舞伎联珠柄八棱金杯、何家村鎏金伎乐纹八棱银杯、鹿纹十二瓣银碗等。到了第二个阶段，即模仿阶段，对上述三件器皿仿制而来的金银器则充满了唐朝人的审美，符合了中国人的生活习惯。

何家村舞伎联珠柄八棱金杯（图 3.24），器型为八角多棱形，纯金打造，阔口收腹，整个杯把和圈足都装饰有大颗连珠，八条棱线以小颗连珠串起，将杯面分为八个画面，每一个画面中都有高鼻深目的胡人舞伎，金杯制作风格华丽奔放。最为重要的一点是，这只金杯属于带把杯，我国在唐代以前历代的考古发掘中，本土器皿还未出现过带把杯这一造型[25]。

[25] 《唐代金银器中的粟特文化因素研究》郭范琳， 西北大学硕士学位论文，第 32 页



图 3.24 何家村舞伎联珠柄八棱金杯

与金杯同时出世的何家村鎏金伎乐纹八棱银杯（图 3.25），体现的则是另一番情趣的胡人舞乐杯，杯体材质为银，整体造型与金杯相似，不同点在于杯口去除了遮蔽，杯把改为衔尾首式造型，同时在整个杯身添加花鸟鎏金纹作为背景，人物刻画比金杯略小，但帽子和服饰衣纹表现的更加细致，配合杯身纹路，显得低调奢华，两种不同材质的饮具都从粗犷与精致的角度表现了粟特风格与萨珊波斯风格的魅力。



图 3.25 何家村鎏金伎乐纹八棱银杯

齐东方教授认为："何家村出土的器物应当是初唐时期，由身在中国的粟特人制作，此后的唐代八棱杯基本上都是对粟特八棱杯的模仿。"[26]但其实不然，比如唐蔓草花鸟八棱鎏金银杯（图 3.26、3.27），出土于西安韩森寨十街，在外形上与何家村鎏金伎乐纹八棱银杯几乎一模一样，区别在于器足、杯把，以及器身花纹。蔓草花鸟杯的器足和杯把简单、朴素，杯身的花纹乍一看似乎与何家村银杯的背景花纹一样，只是没有人物。蔓草花鸟杯上的纹饰以缠枝蔓草为主，但有四组棱格中是飞鸟与花草相间的图案，虽然蔓草花鸟杯没有采用显眼的连珠作为纹饰，但它的整体地纹却是极为细密的鱼子纹，杯把上的指垫被塑造成一只展翅的鸿雁。蔓草延绵不断的样子在唐人眼中有生机盎然、长长久久的寓意，所以它也被后人称为"唐草"，而鸿雁在文人墨客心中寄托了相思与归来，是富有

[26]转引自 《唐代金银器中的粟特文化因素研究》郭范琳， 西北大学硕士学位论文，第 32 页

浪漫与文学气息的鸟类。唐蔓草花鸟八棱鎏金银杯，结合造型与纹饰的寓意，说明唐代工匠在接受粟特工艺后，也会添入自身的创作与当时潮流的创新，也许形制上离不开“八棱”，但绝不是刻板的模仿。

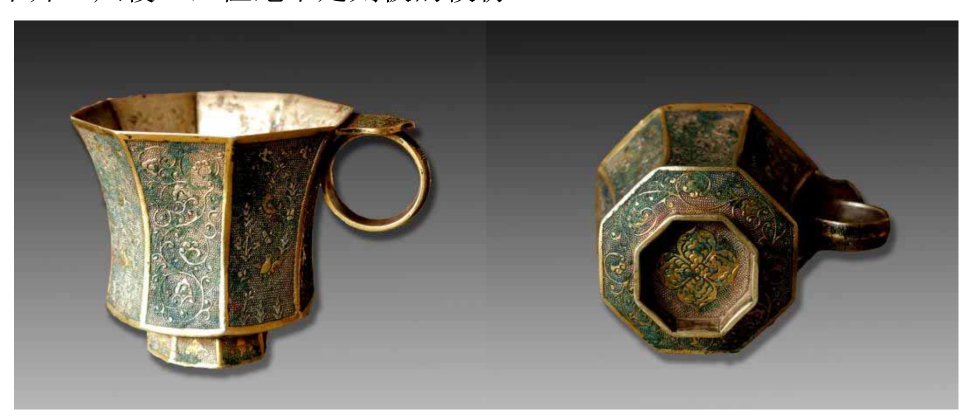


图 3.26、3.27 唐蔓草花鸟八棱鎏金银杯

唐代金银器中碗形器具的主要模仿对象之一——鹿纹十二瓣银碗（图 3.28）。它的制作年代应当是公元七至八世纪，最晚不会超过八世纪中叶。1963 年出土于陕西省西安市沙坡村窖藏，为唐朝的盛食器。现收藏于中国国家博物馆。这只银碗在器型上最显著的特征，便是它碗壁上捶揲出的十二个细长水滴式多瓣造型，至于多瓣造型自身的起源，目前学术界仍然有争议，但不管是受希腊石柱的影响，或是单纯模仿盛开的花朵，多瓣碗也不属于我国传统造型。碗底中心刻有一只花角立鹿，这种鹿不同于我国鹿纹形象，而是波斯与粟特的鹿纹品种。加之银碗口沿下的粟特铭文“祖尔万神之奴仆”，以及俄国学者马尔夏克对比了其他鹿纹粟特银碗，更加确认它输入品的身份。



图 3.28 鹿纹十二瓣银碗

从鹿纹十二瓣银碗中我们可以看到非常典型的粟特造型观念，也是粟特碗造型最大的特点——多瓣和多曲的应用。多瓣，顾名思义，是通过捶揲技术，将碗以花瓣造型呈现的装饰手法。但齐东方教授认为：“这件银碗对于多瓣的采用已

经不再是装饰，而是将器物本身的造型变成了多曲状。”[27]到了唐代工匠手中，金银碗的外轮廓通过捶揲依旧有花瓣的轮廓，但碗中的曲瓣造型变得十分浅淡，而且在第二阶段中，金银碗的分瓣多采用网状桃形瓣，然后在分瓣上錾刻细节纹饰[28]。1970 年出土于陕西省西安市南郊何家村的鸳鸯莲瓣纹金碗（图 3.29）便是经过唐代工匠改造后碗具的代表。



图 3.29 鸳鸯莲瓣纹金碗

3.3.3 中国瓷瓶对外来元素的借鉴

由波斯使节、粟特商旅们带来的金银器，无疑拓展了中国工匠对器物造型的视野，同时在将中亚捶揲技术传入中国的过程中，改变了我国传统金银器器壁过厚的状态，同时激发了工匠们的创新精神，可如果只看到金银器的变化未免太过片面，当中晚唐时期的工匠们对金银器进行本土改良的同时，陶瓷作坊也在顺应时代与市场的需求进行着改变。“尤其是位处河北、河南的北方窑厂，像南方制作青瓷的佼佼者越窑，就极少能见到受金银器形影响的作品。”[29]除了单纯的从造型上对多瓣碗、带把杯的模仿之外，有不少胡瓶仿制品可以称为经典之作。

胡瓶分为两种，一种为萨珊波斯式瓶，也就前文中介绍的鎏金银壶（图 3.23）；另一种胡瓶为粟特式瓶，形制与萨珊瓶很接近，但粟特式瓶器身干净、光洁，仅有少数装饰出现在瓶首或瓶腹，粟特胡瓶的典范是出土于内蒙古赤峰敖汉旗李家营子墓出土银质粟特胡瓶。而且粟特瓶本身在唐代壁画中出现十分频繁，现存于陕西省历史博物馆的《唐执胡瓶仕女图》（图 3.30）上，我们就可以对胡瓶的样式有一个基本了解。已经出土的陶瓷胡瓶样式与数量中，对粟特瓶的模仿远大于萨珊瓶。

[27] 《西安市文管会藏粟特式银碗考》齐东方，期刊《文物》，1998 年第 6 期
[28] 参见《西安市文管会藏粟特式银碗考》齐东方，期刊《文物》，1998 年第 6 期
[29] 《谈金银器对邢、越二窑及定窑的影响》穆俏言，期刊：《东方收藏》，2016 年第 09 期

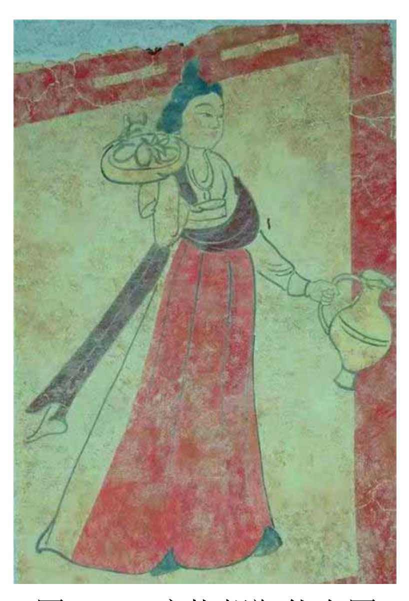


图 3.30 唐执胡瓶仕女图

粟特式瓶的仿制品通常分为三类：瓶身贴垂带式、模印贴花式、变柄式和变首式。山西省太原市石庄头村出土，现藏日本五岛美术馆的唐代胡瓶，就属于垂带式，整个瓶身的线条没有胡瓶波浪式的起伏，而是一条曲线，工匠在瓶颈处制作一条锁链形的装饰带，带子低端是一叶片形装饰，此种装饰方法不属于我国传统，应该是队粟特瓶进行了借鉴；模印贴花瓶与之前介绍的长沙窑瓶工艺相同，代表作是日本出光美术馆藏的唐代贴花胡瓶；变柄式瓶中值得注意的是玫茵堂藏的盘龙柄胡瓶（图 3.31），其他变柄式瓶仅在柄与瓶的连接处进行装饰，但这件胡瓶的龙柄是盘在了瓶口处，非常罕见；变首瓶以凤首居多，就是将瓶口制成鸟首的样式，日本东京国立博物馆中藏有一件典型的凤首瓶（图 3.32）。



图 3.31 盘龙柄胡瓶

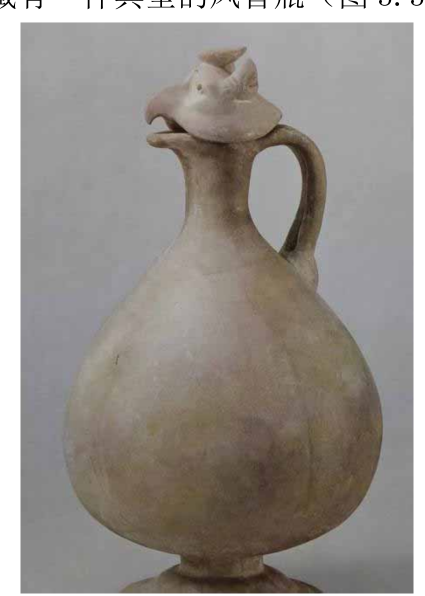


图 3.32 凤首胡瓶

学者穆俏言指出："中国在对金银器进行大肆仿制的时间，恰巧是金银器制造业拼命降低成本的时候，降低成本就意味着胎壁过薄，为了仿制变形，工匠会加入瓜棱、花口和卷边作为对策，但这种工艺痕迹却被瓷器当做时尚模仿了去。"

[30]这可能就是仿粟特式瓷器有了多种变形的原因。

由于整个唐代金银器交流都是以粟特商人为主，所以粟特样式的胡瓶对我国影响大于萨珊瓶，可凤首题材是由统治粟特人的萨珊波斯传授给他们的，并非粟特人原创。在波斯神话与传说中，凤鸟被称为西默夫鸟，在经过几个世纪编纂后，成书于十一世纪的波斯民族史诗《列王纪》中多次出现。所以“在中国瓷瓶对萨珊瓶进行仿制时，通常都是极其华丽的凤首瓶，最典型的一只是在河北蓟县出土的青釉凤首龙柄壶（图 3.46），整只瓶身在一定程度上继承了鎏金银瓶的原貌，包括大颗连珠纹装饰和人物主题，保留中国特色的恐怕只有瓷器材质和细长的龙柄了。”[31]



图 3.46 青釉凤首龙柄壶

（图片来源见附录）

关于唐代由粟特人带来的工艺品及艺术影响，相关资料可以说是无穷无尽的。在查阅资料的过程中，笔者切身体会到了这门学科的不易，也对这些学者的热忱肃然起敬。因为粟特人对唐朝社会的影响是多方面的，在本文正式介绍唐朝艺术品的中外交流时，首先介绍的是起到反向交流作用的长沙窑，原因有两点：一个是因为在描述唐朝的艺术交流中，对于唐向外输出的交流部分，很多学者更注重于日本，而忽略对中亚地区的反向交流，在我个人的求学过程中，甚至一度产生困惑“是不是只有唐朝全面接受西域文化，可西域本身对汉文化其实没什么兴趣”的疑问；其次一点，描写唐代艺术交流的学者非常喜欢用出土在中国的异国情调金银器来作为此时期交流的佐证，但经常忽略粟特金银器等工艺品在造型和审美观念中对中国原有器物造型的改变，这一点让人感到惋惜。

[30] 《谈金银器对邢、越二窑及定窑的影响》穆俏言，期刊：《东方收藏》，2016 年第 09 期
[31] 《中国古代的艺术与文化》（英）杰西卡·罗森，北京大学出版社，2002 年版，第 246 页

第 4 章 礼制的交互

4.1 民俗的交互

4.1.1 节日与祭祀形制的交互

随着粟特商人在中国经商路线的不断深入，两种不同的民俗也逐渐出现在了对方的国度，对自然现象和鬼神的信仰以及祈愿方式也逐渐被另一个国家接受，甚至在宗教自身的传播演变中，出现了“移花接木”的现象。

自古以来，接壤戈壁沙漠的敦煌便是干旱频发的地区。因此敦煌地区在面对“求雨”活动时态度开放宽容，不但有佛、道、祆各路雨神庙祠汇聚敦煌，当地官府也会牵头举办大型的求雨仪式。根据《敦煌廿咏》中《安城祆咏》的记载：“板筑安城日，神祠与此兴。一州祈景祚，万类仰休征。蘋藻来（采）无乏，精灵若有凭。更看雩祭处，朝夕酒如绳（渑）。”[32]这条记载说的就是敦煌百姓在祆神祠进行求雨祭祀的场面，其中“雩”便是祈雨舞蹈，而以舞蹈作为施展巫术的方式，在当时是典型的祆神祭祀方式，除了热闹的巫术舞蹈之外，“朝夕酒如绳”更是对雨神的奢华献祭。日本学者池田温教授认为：“……在八世纪时，祆神已经成为祈雨对象，倾倒酒液也来作为祭礼，这个形式被中国民间接纳，这大概是一种模拟性的巫术，来模仿祈雨和降水。……这样看来，敦煌的祆神尽管还保留着祆神的名称，但是其实际机能已经完全与中原汉人的鬼神信仰融为一体，……祆祠之所以能够成为祈雨的场所，深究其原因的话，可能是祆教祭火坛的存在。燃火飞烟是祆教中不可或缺的，无论是什么祭祀活动，祆祠圣火坛上经常焰起烟升，难免会被人们认为是灵验的祈雨场所。”[33]

经由粟特人带入中国的礼神方式被民间接纳，而中国的传统节日——端午节也出现在了遥远的撒马尔罕古城——阿甫剌昔牙卜，在此城著名的“大使厅”北墙壁画中，赫然出现了唐代端午节庆典的内容（图 4.1、图 4.2），其中包括武则天乘龙舟和端午节狩猎庆典场面，根据意大利的康马泰教授研究，他认为这幅壁画正好与对面南墙上粟特王在波斯历新年祭祖相呼应，通过天文历法推算，得知在历史上这两个事件恰巧发生在同一天。[34]据此，我个人推测粟特王对唐朝传统节日的态度和中国对胡文化的态度应该是相差无几的，因为除此之外“大使厅”可绘制的题材还有很多。

[32] 《敦煌诗集残卷辑考》徐俊，北京：中华书局，2000 年版 第 165 页

[33] 《8 世紀中葉における敦煌のソグド人聚落》（日）池田温，《ユーラシア文化研究》1,1965 年版 第 49-92 页；辛德勇汉译文载《日本学者研究中国史论著选译》第 9 卷，北京：中华书局，1993 年版，第 140-219 页。此据池田温《唐研究论文选集》，北京：中国社会科学出版社，1999 年版，第 3-67 页

[34] 参见《唐风吹拂撒马尔罕》（意）康马泰著，毛铭译，漓江出版社，2016 年版 第 3 页



图 4.1 （复原后）唐 阿甫剌昔牙卜大使厅北壁 武则天乘龙舟
（图片来源见附录）



图 4.2 唐 阿甫剌昔牙卜大使厅 线描复原北墙壁画：唐代端午节庆典（局部）
（图片来源见附录）

4.1.2 丧葬形式的交互

另一个极有可能是被“移花接木”的风俗，是祆教的丧葬形式，也是从“犬视”到“天葬”的改变。在琐罗亚斯德教经典《阿维斯陀》中《维提吠达特》（Vendidad）部分记载了犬在该教中的作用和意义：“从午夜奔走到凌晨，擒杀恶神创造的成千上百的妖孽。”[35]在祆教的观点中认为：“尸体腐烂而招来的苍蝇，便是恶神脖子上的尸毒（Drug Nasu）的化身，死者的肉身若是被尸毒侵蚀，就会变得肮脏，不但死者的灵魂会痛苦不已，接触过尸身的人也会遭受感染，所以需要尸毒的天敌——犬，对尸体进行吞噬。”[36]“而且在搬运尸体的过程中，也需要有一条“四眼狗”或者白色的黄耳狗在场才能进行。”[37]驱除尸毒后，死

[35] “The Zend Avesta”（法）J.Dramesteter&L.H.Mills, ,Sacred Books of The East , Part Ⅰ,India ,1988 ,152.

[36] 《中国祆教艺术中的犬神形象》滕磊 故宫博物院院刊 ，2007 年第 1 期，总第 129 期

[37] 《世界十大宗教》黄心川，东方出版社 ，1988 年版 ，第 37 页

者的遗骨会被装入盛骨器（Ossuaries,也有学者翻译为盛骨翁、纳骨器）后进行埋葬，这个习俗随着粟特人的迁徙，带到了敦煌地区，莫高窟第 158 窟就曾发现过盛骨器。

至于“天葬”兴起的原因，笔者认为与松赞干布推行的“不杀生”法令有关，当时佛教传入西藏，逐渐形成了富有地方特色的密宗，也就是藏传佛教。与前文中祆教在传播过程中吸收了萨满教相似，西藏在求取佛经、研习佛法的过程中也避免不了与其他宗教进行融合。有的学者认为由于“不杀生”法令的推行，藏民们追求乐善好施，尤其受佛本生故事中舍身喂虎的影响，才将自己死后的肉身布施给小动物。可是不管是印度、中国或是东南亚佛教国家，佛教徒遵循的都是土葬、水葬或者火葬习俗，偶尔有高僧进行“坐化”，后被制成“金身”，只有西藏，采用了与祆教一样不计肉身完整，且一定是被动物撕噬的葬礼习俗。而且就算是布施给动物，也应该是大型食肉动物而不单纯只让秃鹫撕噬，更何况秃鹫在藏传佛教中的特殊地位。所以我个人猜测这一风俗的来源并非源于佛本生故事情节，而是与祆教葬礼的出发点一致：人死后，肉身只有通过具有特殊意义的动物撕噬之后，才能被另一个世界接纳。藏传佛教的这一观点从何而来，应为祆教。

4.2 神话形象的交互

4.2.1“汉化神”

如果说到神话形象的“混血”与“汉化”，可以说在宗教领域十分常见。个人猜想造成这一现状的原因，很可能是由于五代十国时期诸子百家的理论，尤其儒、道两家哲学的传承与普及，加之道教和后来传入的佛教精神，都是劝人向善，清心寡欲，才使中国社会对宗教态度开放。多种宗教共同繁荣在唐朝之前就曾有过，而宗教排斥和迫害仅在皇帝的主张下才会出现。这一点与西方世界，尤其民间关于“异教徒”、“殉教”等必须一家独大的争斗完全不同。中国人民心地善良、勤劳刻苦，所以在封建社会，对各路神仙与自然元素都抱有谦卑、恭敬的心态。

距今年代最近的一次“汉化”，要数潮汕惠来老爷宫内供奉的一尊名叫番公的神像（图 4.4），这位番公还有另外一个耳熟能详的名字——耶稣。根据老人们口口相传，番公最初是由来华传教的葡萄牙传教士带来，因为传教士说：“虽然路途遥远，可船上有我主耶稣，他会庇护虔诚的信徒和传播他伟大神迹的人，免于海上风暴的侵袭”。对于依赖大海生存的渔民来说，多了一个祈福的对象就相当于多了一层保险，后来随着历史的变动，耶稣成了水神的一种，被渔民们请进了水神庙。



图 4.4左一 当代 惠来老爷宫番公（耶稣）像
（图片来源见附录）

4.2.2“混血神”

像番公这样以自身本来的面貌进入中国民间信仰的神话形象数量稀少，绝大多数神话形象都与中国本土文化或者第三方外来文化进行了二次融合。比如中国四大名著之一《西游记》中出现过的二郎神，就是一位“诞生”在中国的混血神。二郎神这个形象的成型契机与番公一致，都是外来宗教在中国传播的成果，但二郎神的成型时间比番公要早许多，他的另一半宗教血统正是前文提到的祆教以及少量印度国教婆罗门教。

所谓“汉化”和“混血神”都与前文介绍的礼制交互相通，二郎神形象也是文化、艺术交流的成果。早在五代十国时期，行商而来的粟特人便在蜀地进行过活动，机缘巧合下王室开始推行二郎神信仰。在《西游记》中，吴承恩对二郎神的背景介绍是“显圣二郎为玉帝外甥，有梅山六弟兄，一千二百草头神，听调不听宣”尤其最后一句“听调不听宣”表明二郎神在中国神话编制中属于非常叛逆且独特的存在。但这也仅仅是后人对二郎神模糊起源的一个圆场性说法。最早出现二郎神的历史记录是《三教源流搜神大全》中记载的这句话：“清源妙道真君，姓赵名昱，从道士李钰隐青山城……民感其德，立庙于灌江口，奉礼焉，俗曰灌口二郎。”[38]

但作为“混血”神祇，二郎神最突出的特点，便是与中原神不同，但与祆教神相同的形象与祭祀方式。出土于中亚片治肯特遗址中维斯帕卡神（Veshparkar）壁画形象，经过姜伯勤教授考证，被普遍认为是二郎神原型的最有力证据之一。壁画中的维斯帕卡神身形健美，披金色铠甲，三头六臂，手持三戟叉和流星锤等兵刃；二在和田出土的木刻壁画上，维斯帕卡神则化身为类似猎神的形象，戴冠束甲，骑着高头大马。无独有偶的是，在祆教相对普及的四川地区，五代十国时期曾在《蜀梼杌》中有过一条记载：“（乾德）二年，八月，（王）衍北巡，以宰相王锴判刘军诸卫事。旌旗戈甲，百里不绝。衍戎装，被金甲，珠帽、锦袖，执弓、挟矢。百姓望之，谓如‘灌口神’。”[39] 也就是说，普通百姓认为国王

[38] 《中国民间诸神》吕宗力、栾保群下册，河北教育出版社 2001 年版 第 456-457 页

[39] 《蜀梼杌》卷上 《文渊阁四库全书》张唐英，台湾商务印书馆民国 75 年影印版，464 册第 229 页

的这幅打扮是在模仿灌口神，也就是二郎神。国王做出模仿，百姓立即识别，此举从侧面说明当时此地应该是将灌口神作为主要信仰对象，而该记录在《十国春秋》中，“灌口神”变成了“灌口袄神”，有学者根据记录对比饶宗颐教授的《穆护歌考》，判定此文中“灌口袄神”中的袄与祆为通用字，表达意义相同[40]。由此可以证明，有关二郎神外貌的形容和他原型的身份，很大程度上来源于祆教维斯帕卡神。综上所述，被称为灌口神的二郎神，其实是位以维斯帕卡为原型的祆神。

然而二郎神独特的祭祀方式，也是他作为“混血神”的一大特色。中原地区传统祭献礼仪包括上香、读祝文、奉献饭羹、奉茶、献帛、献酒、献馔盒、献胙肉、献嘏辞(福辞)、焚祝文、辞神叩拜等。其中作为献祭之用的牲畜，猪牛羊皆有，也都是进行过精心烹饪的高盘菜肴。对比西域祆教寺庙，根据《新唐书·西域传下》记载：“史，或曰佉沙，日羯霜那……城有神祠，每祭必千羊，用兵类先祷乃行。”[41]由此可以看出，因为饮食文化的不同，导致各神有各自的祭祀方式，中原地区祭祀以精致和用心的烹饪表达敬畏，西域地区则用献祭牲畜的数量向神明示以虔诚。但二郎神作为混血的道家“袄神”，百姓祭祀他的方式在《独醒杂志》卷五中有所提及：“有方外士为言，蜀道永康军城外崇德庙乃祠李冰父子也。……每岁用羊至四万余，凡买羊以祭，偶产羔者亦不敢留。永康籍羊税以冲郡计。江乡人亦祠之，号曰灌口二郎。”[42]二郎神在中国流传的凡间名字有许多，李冰、杨戬、赵昱等等。从以上资料不难看出，百姓若想在崇德庙实现自己的祈愿，那就需要通过献祭羊来完成祭礼，从供品的角度来说与西域胡人祭祀祆神的方式完全一致。更何况除了供品之外，对二郎神进行带有幻术的歌舞祭祀也同于祆神，这也是二郎神被称为戏神的原因。黎国韬博士在他的文章中指出，二郎神之所以能与戏曲行业挂钩，是因为当时胡人歌舞在中国的巨大影响，他们渗入舞乐创作行业内，甚至如前文所说在长安音乐表演市场上出现垄断效果，所以当戏曲从业人士需要一个祷告对象时，祭礼包含热闹非凡的胡人歌舞的二郎神，或者说带有祆教血统的“混血神”便非常自然的坐上了戏神的位置[43]。

除了二郎神源于维斯帕卡神之外，也有学者认为二郎神的原型是祆教雨神蒂什塔尔。至于二郎神与婆罗门教的关系，主要是因为祆教在向东传播的过程中，在西域出现了“一神多身”的现象，比如鲍默在丹丹乌里克地区的斯坦因 D.X 遗址内，发现的这一现象，在一幅壁画中的一个神可以拥有不同的身份，以壁画中的神为例，在印度教徒眼中，他拥有十分明显的湿婆神特征，可以被当做湿婆神进行礼拜；而于阗王国属于佛教国家，这位神同样可以被视为佛教神明摩醯首罗；同时在祆教徒眼中，这是一位与祆神同源的胡天神，因为在《两京新记》中有云：“武德四年（公元 621 年）所立，西域胡天神，佛经所谓摩醯首罗也。”[44]；但是在 D.X 遗址内壁画上可以看到这位神除了拥有印度教与佛教神明一样的三头之外，他垂下的两只手中横握一把三戟叉，如前文所述，祆教风神维斯帕卡就是一位三头六臂同时手握三戟叉的男性神祇（图 4.5），根据荣新江教授分

[40] 参见《二郎神之祆教来源——兼论二郎神何以成为戏神》黎国韬，四川大学道教与宗教文化研究所《宗教学研究》，2004 年第 2 期

[41] 《新唐书》（宋）欧阳修、宋祁卷 146 下，中华书局 1975 年版 第 6247-6248 页

[42] 《中国民间诸神·庚编》宗力、刘群 河北人民出版社 1987 年第二版 第 451 页

[43] 参见《二郎神之祆教来源——兼论二郎神何以成为戏神》黎国韬，四川大学道教与宗教文化研究所《宗教学研究》，2004 年第 2 期

[44] 《唐代的长安和洛阳·资料》（日）平冈武夫 上海古籍出版社 1989 年 第 185 页

析："形成这一现象的原因很可能是因为在于阗庞大的佛教势力下，粟特人的祆教信仰如同生存在夹缝当中，为了保全自身，粟特人在绘制神像时不得不做出让步，使神像看似与佛教神无二，但又在细节中偷偷添加祆教神特征，来维系本民族的真正信仰。"[45] 鲍默的发现也更加直观的证明了二郎神与祆教风神维斯帕卡的关系，不管是武器、样貌和变化，甚至第三只眼睛都一致。但是有如上特征的并不止是维斯帕卡，所以二郎神同时成为戏神则可能是因为湿婆在婆罗门教中也担任舞蹈之神，这或许与二郎神成为戏神有某些联系，但未曾可知。

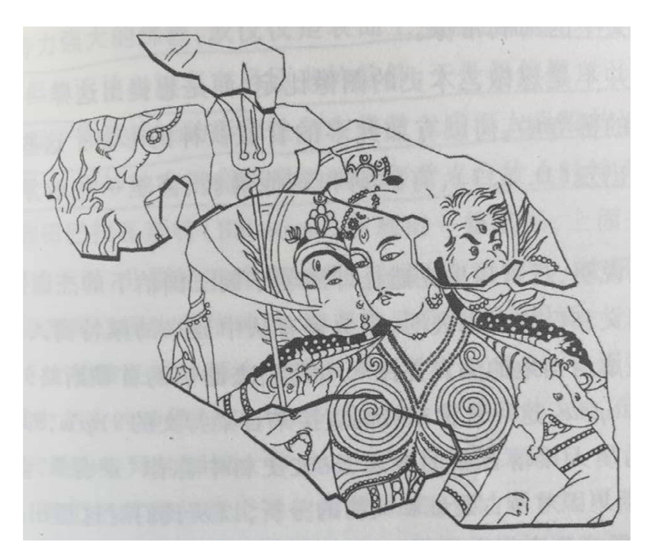


图 4.5 片治肯特遗址内维斯帕卡神面部复原图

二郎神是位"混血神"，可他的伙伴哮天犬却和番公一样，是实实在在的"汉化神"。中国民间神话有个非常有趣的现象：凡是生灵，经过苦修，都可得道成仙，但与人类生活密不可分的工具动物成仙率极低，在《周易》说法中，沾染"世俗之气"太多，便会失去灵性，除非跟天蓬元帅一样被贬入凡间，投了猪胎，要不然真没有哪位仙家是猪修炼来的。其他动物比如狗也是一样，在哮天犬之前没有犬的形象位列仙班，仅在神话中认为狗与风神相关，《山海经》中出现过黑白犬祭祀风神，但风神本身的几个形象，都与狗并无关联。前文曾详细描述过犬在祆教中拥有举足轻重的地位，是掌管清除肉身之毒，起到净化与送葬作用的渡阴神明，很可能因为这一重身份，在《西游记》二郎神与孙悟空对战的难分胜负之时，哮天犬的一口，让孙悟空"扯了一跌"，于是孙悟空怒骂道："你个亡人！不去妨家长，却来咬老孙！"[46]。个人认为如果哮天犬不是随着二郎神一起来源于祆教，那么孙悟空没有必要将一条狗骂做充满死亡气息的"亡人"。

在粟特商人东方西方两头奔走过程中无意间"流落他乡"的神话形象还有诸如西方太阳神阿波罗，他出现在了西魏时期的莫高窟第 285 窟，只不过在形象上除了身后的太阳和他的太阳战车，阿波罗本人变成了细眉凤眼的佛教神形象（图 4.6）。

[45] 《丝绸之路与东西文化交流》荣新江，北京大学出版社 2015 年 第 326 页
[46] 《二郎神源自祆教雨神考》侯会 《宗教学研究》2011 年第 3 期



图 4.6 莫高窟第 285 窟 阿波罗形象

4.2.3 独角兽与中国犀牛

还有一个诞生于中国的形象，在被粟特人带去西方的过程中逐渐被“混血”，从而长远的流传于欧洲，西方称呼它——独角兽。

世界上最早出现的独角兽形象在中国，中国关于独角兽的传说可以追溯至上古神话中（图 4.7），印度河文明印章和石刻（图 4.8）中的独角兽形象出现在公元前 2600 年至公元前 1900 年。而后在公元前 389 年，古希腊自然历史学家凯特西亚斯的手稿中也曾对独角兽进行过描述。

但无论是哪种文化，独角兽始终是头顶有支独角的四蹄动物，它的出现通常伴随有不平凡的寓意。在上古中国的传说中，独角兽是一头长相奇怪的鹿，体型大小和幼小的牛犊差不多，但有根白色的角长在额头正中，皮毛五颜六色，它的突然出现启迪了伏曦创造文字符号;而黄帝则被自己庭院中鸣叫的独角兽吓了一跳，乃至他死后，人们都相信那只奇异的生物是来带领他去极乐世界的灵兽，更不消提孔子的母亲在怀有身孕时以及孔子在去世之前，独角兽都曾现身。祥瑞、伟人死亡或是社会的变动，是中国关于独角兽的描述，当然独角兽在中国还有另一个名字——麒麟。



图 4.7 东汉 双鹅独角兽图

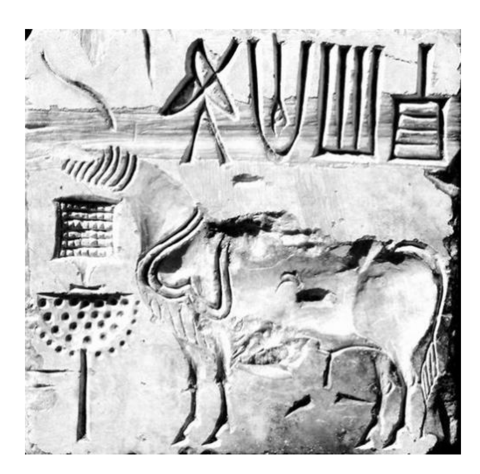


图 4.8 印度河印石独角兽（公元前 1900 年）

古希腊学者凯特西亚斯在对独角兽进行描述时，外貌与伏曦所见差别不大，但凯特西亚斯在他的描述中认为独角兽的原产地是遥远的印度，而且他还为这种动物添加了一个特点，即独角兽的角是可以解毒的。这番描述成就了后世欧洲独角兽的形象，但问题是在于，欧洲独角兽的形象起源是否真的源于印度，答案恐怕是否定的，因为在公元前 1900 年之后，印度河文明就处在沉默的隐匿期，直到 20 世纪达罗遗址才被逐渐发现并破译，可是印度河文明中的独角兽形象究竟有何意义，至今仍是个谜，所以凯特西亚斯所认为的原产地为“印度”很有可能是极不准确的道听途说。

在粟特人向西方经商的路线中，美索不达米亚和波斯都有独角兽形象，但是这两种独角兽都是以新月形的弯角为特点，这可能源于两河流域月神文化以及弯型冷兵器的影响。不但如此，美索不达米亚的独角兽雄壮如牛，而波斯独角兽早已注明就是羊，这与欧洲独角兽近似鹿或马的体型相距甚远。尤其弯角特点，在伊朗发现的 13 世纪《动物寓言》中，独角兽依然是传统的弯角形象（图 4.10）。由此可以得出欧洲独角兽形象与中国麒麟的早期形象是一致的，不过在漫长的历史发展中，麒麟由鹿头独角变成了龙头双鹿角。

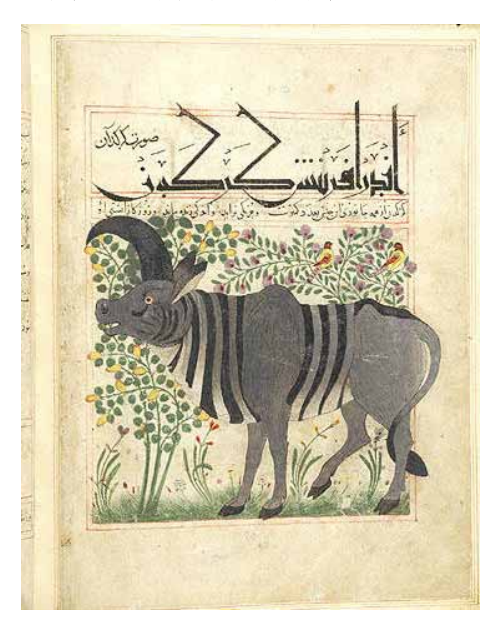


图 4.10 13 世纪伊朗古书《动物寓言》中的独角兽形象

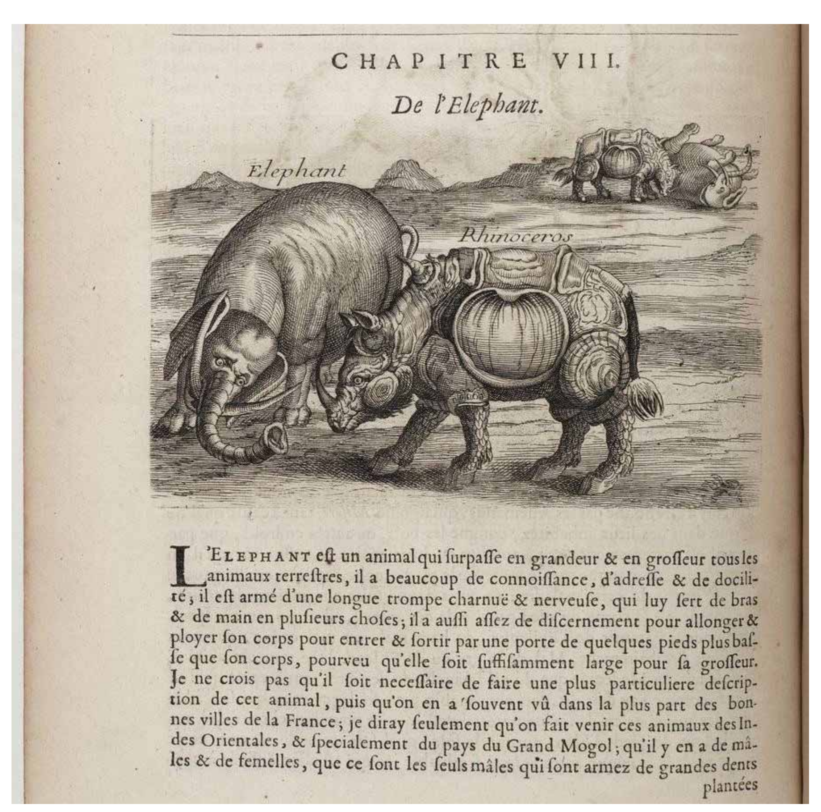
至于使欧洲独角兽备受推崇的另一大特征，便是它传说中百毒不侵之身和可以解毒的角了。在西方传说中，独角兽的血可以治愈疾病，用它的角与饮食接触能看出食物是否有毒。这就导致中世纪贵族疯狂追求独角兽的角，只为用它搅拌食物以防被人下毒，所以中世纪的欧洲频繁出现用羚羊和独角鲸制作的假货独角兽角，这种动物的角能解毒的说法究竟从何而来，应该是由粟特商人带到西方的，关于中国如何使用犀牛角的传说。根据孙思邈《千金翼方》中《本草中·人兽部》记载：“犀角，味苦、酸、咸、寒、微寒、无毒。主百毒蛊疰，邪鬼瘴气，杀钩吻、鸩羽、蛇毒，除邪，不迷惑魇寐。疗伤寒瘟疫，头疼寒热，诸毒气。久服轻身骏健。生永昌山谷及宜州。”[47]也就是说，当时生活在中国境内的亚洲犀牛（已灭绝），它们的药用价值早已被我国所知，并熟练的发挥它的最大价值。春秋战国时期，吴王夫差有十三万兵卒身着犀牛皮制成的水犀甲；汉代犀角作为陪葬品也十分常见；魏晋南北朝，犀牛被赋予了神话色彩，使犀牛角价值更高；隋唐时期，我国对犀牛的认知达到了顶峰，《抱朴子》记载：“犀食百草之毒，及众木之棘，所以能解毒。凡蛊毒之乡，有饮食，以此角搅之，有毒则生白沫。无毒则否。以之煮毒药，则无复毒势也。”犀牛角除了作为装饰也被用于医学，因此才出现了犀牛角杯和以犀角搅拌食物试毒的方法，这与西方独角兽角的使用方法完全一致。

至于西方人是否见过犀牛，值得深入探讨。因为欧洲直到 17 世纪，凡是涉及到犀牛的书本，配图均源自德国大师丢勒的一幅犀牛素描（图 4.11），众所周知丢勒刻画对象十分精准，但在这幅犀牛素描中，画家似乎并没有靠近观察，而是描绘了一个大致的形象并加带有猜想性的细节描绘。更不用提 17 世纪法国的药剂师 Pierre Pomet 在他出版的药剂书《Histoire générale des drogues》中犀牛的配图（图 4.12），除了轮廓照搬丢勒之外，细节描绘荒谬的一塌糊涂，一眼就能看出来画家本人并没见过犀牛。可见在欧洲，哪怕到了 17 世纪，对犀牛的了解在自然科学界仍然十分模糊。



图 4.11 丢勒《犀牛素描》

[47] 《千金翼方》（唐）孙思邈，朱邦贤、陈文国等校注，上海古籍出版社 1999 年版 第 98 到 99 页



CHAPITRE VIII.

De l'Elephant.

L'ELEPHANT eſt un animal qui ſurpaſſe en grandeur & en groſſeur tous les animaux terreſtres, il a beaucoup de connoiſſance, d'adreſſe & de docilité; il eſt armé d'une longue trompe charnuë & nerveuſe, qui luy ſert de bras & de main en pluſieurs choſes; il a auſſi aſſez de diſcernement pour allonger & ployer ſon corps pour entrer & ſortir par une porte de quelques pieds plus baſſe que ſon corps, pourveu qu'elle ſoit ſuffiſamment large pour ſa groſſeur. Je ne crois pas qu'il ſoit neceſſaire de faire une plus particuliere deſcription de cet animal, puis qu'on en a ſouvent vû dans la plus part des bonnes villes de la France; je diray ſeulement qu'on fait venir ces animaux des Indes Orientales, & ſpecialement du pays du Grand Mogol; qu'il y en a de mâles & de femelles, que ce ſont les ſeuls mâles qui ſont armez de grandes dents plantées

图 4.12 《Histoire générale des drogues》中的犀牛配图

综上所述，我个人猜测西方独角兽形象便是中国上古传说中麒麟的外貌，结合犀角的药用价值，在粟特商人东西奔走的过程中将传闻带去了西方，与传到中国的二郎神一样，是传向欧洲的“混血神”形象。

第5章 外来纹样在中国的应用

5.1 壁画

在唐代的文化艺术交流中，中原与西域的绘画、技法经过粟特商旅与宗教传播，起到了交互式的影响。在《历代名画记》中，对于粟特画家康萨陀有过记载："康萨陀，为振威校尉。僧倧云：'亡所服膺，虚心自悟，初花晚叶，变态多端，异兽奇禽，千形万状。'"[48]这段话中对康萨陀画技的形容充满了赞赏，无疑是对西域画家技法的肯定。众所周知，从中国西域到中亚、西亚的绘画风格由于历史原因，呈现出一地包含多种民族文化的艺术现象。以中国西域为例，魏晋时期中国的佛教造像（图 5.1、图 5.2）与流传至西域的"犍陀罗"风格佛像完全不同，"健陀罗"风格是希腊化影响的结果。除了希腊影响印度导致两者艺术上的融合之外，影响西域的民族还有波斯和粟特人。



图 5.1 、5.2 魏晋时期雕刻佛造像
（图片来源见附件）

2000 年发现于新疆和田策勒县达玛沟乡的小佛寺壁画，年代大约是 7 至 9 世纪，当时此地仍在于阗国境内，壁画虽然仅剩残片，但仍然能找出几个耐人寻味的形象，而且都具有粟特、波斯的绘画特征。其中有副残片描绘了一个讲经布道的画面（图 5.3），只见一位身形健壮的男性神祇姿态放松的盘腿而坐，坐垫上有明显的编织品纹路，男神一手杵在右腿上，另一只手心朝向小神，似乎正在传授道理，正好与小神双手合十、认真聆听的状态呼应。目前对于小佛寺的研究被划分在整个丝路遗存的庞大数据中，单独对小佛寺进行研究的学者寥寥无几，所以学术界对这位男神现有的研究，笔者并不是完全赞同。这位男神的身份虽说是佛教神，可他的面部特点，他的服装甚至发型都与佛教人物特点有一定的差别。比如面部的刻画，如果将之与阿旃陀石窟壁画中的菩萨像以及丹丹乌里克 D.X 佛寺遗址中娜娜女神木板画进行比对（图 5.4），会发现三者面部虽然相似，可小佛寺壁画男神脸型和粟特壁画人物更相似，且比印度壁画中的人物五官略平薄紧凑一些，再对比图 5.1 、5.2 的魏晋时期佛像，面部更是完全不同，所以小佛寺男神的面部刻画既不是来自中国，也不是来自印度。不仅如此，小佛寺男神的服装花纹呈现波斯样式，在众多同时代的波斯文物中，人物的服饰上有类似极富

[48] 《历代名画记》（唐）张彦远卷九，文物出版社，2007 年版，第 281 页

特色的碎花花纹（图 5.5）。小佛寺男神的高髻披肩发型则很可能来自于中国传统，商周之后中国男子中有一样的发型，陇上去的高髻代表读书人的身份，披散下的头发仿自蛮夷勇士，以此表明自己文武双全。由此可见在当时于阗，佛教虽是主流，可佛教壁画的绘制早已被参入了浓重的波斯、粟特风格。根据姜伯勤教授的研究，敦煌莫高窟第 285 窟中帝释天与那罗延天的形象，如果对比片治肯特 22 号点 1 号居址壁画[49]。再结合 M.M.梯亚阔诺夫的观察，可以得出二者十分相似的结论，这两地壁画的面部均是："椭圆脸，斜眼睛，鼻子长而且细直，嘴小而且紧贴鼻子。"[50]小佛寺男神与另一片壁画残片（图 5.6），从五官特征上看似乎也十分符合梯亚阔诺夫观察出的粟特人物画规律。



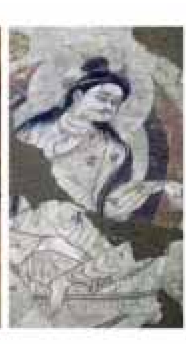



图 5.3 小佛寺讲经男神（左）
图 5.4 左起分别是娜娜女神木版画男性、阿旃陀石窟壁画菩萨像、小佛寺男神像（右）
（图片来源见附件）




图 5.5（左） 2012 年赛克勒博物馆·波斯文物展（萨珊波斯王朝）
图 5.6（右） 小佛寺壁画残片
（图片来源见附件）

从小佛寺壁画中"用笔紧劲如屈铁盘丝"[51]，以及人物健美且带有西方特色这两点来看，小佛寺壁画属于对中国唐代绘画产生巨大影响的"于阗画派"。该派的代表人物尉迟乙僧父子，不但将印度的"凸凹画法"传入中国，也将"叠层晕染"带去了敦煌。

另外姜伯勤教授在他的论文中指出，中国 3-6 世纪出现了中西结合画样，此类作品带有曹家样的遗风，可以说从康僧会、曹不兴、康昕（胡人）最后到曹仲达，他们的作品风格代表了中国粟特画派，曹家样则是中国化的粟特画派产物[52]。

[49] 参见《敦煌壁画与粟特壁画的比较研究》姜伯勤，期刊：《敦煌研究》1988 年第 2 期
[50] 《唐代中外艺术交流研究》赵喜惠，陕西师范大学，博士学位论文，第 89 页
[51] 《历代名画记》卷九《唐朝·上》（唐）张彦远，上海人民美术出版社，1964 年版，第 172 页
[52] 参见《中国祆教画像石在艺术史上的意义》姜伯勤，期刊：《中山大学学报（社会科学版）》，2004 年第一期，总第 187 期

在敦煌壁画和中国画家笔下，都出现过西域胡人的形象，著名的比如莫高窟第 45 窟的“胡商遇盗图”，或者时代更早一些的南朝梁萧绎所绘《职贡图》，更不用提各地寺庙中常见的胡人供养人形象。在这些西域形象中，偶尔会出现西域其他人种的诙谐画面。晚唐五代时期，榆林窟五代 16 窟中“劳度叉斗圣变”壁画（图 5.7），画面描述的是劳度叉与舍利佛斗法失败后，一脸无奈的被剃度的场面。其中被剃度的形象，引起了笔者的兴趣，因为画面中的两位外道法师均为红发碧眼的形象，这不免让人联想起武宗时期将回鹘灭国（840）的黠戛斯人，他们对回鹘的战争恰好结束了唐朝受回鹘要挟，一直无法还击的被动状态。关于黠戛斯人，唐代称他们为坚昆，该民族高大白肤，红发碧眼，如有孩子是黑发，便为不祥，如果是黑发黑眼，则是汉将李陵的后裔[53]。人类学家认为这支名义上为铁勒分支的种族，实际上就是条顿民族（Teuton），也就是日耳曼人，现代社会中俄罗斯管他们叫哥萨克（Cossack），中国则称他们是哈萨克（Kazak）。当时正值晚唐，与壁画绘制时间不会相差太多，所以极有可能，壁画中的两位法师的形象来源，就是鲜少在中国露面的黠戛斯人。



图 5.7 劳度叉斗圣变
（图片来源见附件）

至于中国绘画是否对西域产生影响，答案是肯定的。据说在何国（今乌兹别克斯坦撒马尔罕西北方）都城卡塞尼亚附近的重楼上，就绘有中国皇帝像，与阎立本《列帝图》中十三帝王像几乎一致[54]。这就证明中国绘画传入中亚的切实性。而且在伊尔汗国时期，拉施特绘制于大不里士的《史集》（公元 1314-1315 年）中，也出现了与《列帝图》相似的中国历代皇帝简介图（图 5.8 、5.9 、5.10），极有可能是前者的遗存整理或翻版。

[53] 参见《中国民族史》下册 林惠祥，商务印书馆，1993 年版，第 306-307 页
[54] 《唐代中外艺术交流研究》赵喜惠，陕西师范大学，博士学位论文，第 91 页



图 5.8 、5.9 、5.10（左起）《史集》中国历代皇帝
（图片来源见附件）

5.2 纹饰

从西域传到中国的纹饰五花八门，植物纹以忍冬纹和葡萄纹为主，动物纹以各类对兽或单兽纹居多。

葡萄纹顾名思义，就是以葡萄藤植物为原型的纹饰。从古代埃及到希腊，从希腊到罗马，葡萄纹饰都作为丰饶的象征而受人喜爱。在中国种植葡萄的历史中，一般认为最早的葡萄种是由张骞从大宛带回来的。地中海国家在绘画中加入葡萄丰收的画面，意味着从狩猎社会到农耕社会的成功转型。[55]对于早已进入农耕时代的中国而言，葡萄、石榴等西域水果在艺术中的形象，则逐渐改变成符合中国本土民俗文化的吉祥水果。大家族生活模式的中国人，除了企盼老人长寿之外，便是希望家中儿孙满堂，而葡萄、石榴等西域植物都具有“多籽”、“千籽”谐音，所以在唐代祥瑞画面中出现葡萄纹，也是十分正常的现象。忍冬纹（Honeysuckle pattern）来自于植物金银花，唐代使用更多的是它的变种——卷草纹，亦称唐草纹。素材多取自忍冬、荷花、牡丹、兰花等花草植物，采用曲线“S”型富有节奏感且多变圆润的线条，造成画面华丽复杂，层次丰富，饱满流畅，生机勃勃的视觉效果。这三种纹饰在唐代工艺品中十分常见，一种用法是将纹饰作为装饰背景布满整个器身，二则是模仿西方，用纹饰来分割器身画面。



图 5.11、5.12 海兽葡萄纹镜

[55] 参见《浅论葡萄纹样的传入和在唐代装饰中的应用》宋玉立，期刊：《齐鲁艺苑》2014 年第 5 期，总第 140 期

除了前文介绍的萨珊瓶会带有各种复杂精美的葡萄纹饰之外，唐代人也将葡萄纹与动物纹结合在一起，其中非常典型的品类，便是藏于故宫博物院的唐代海兽葡萄纹镜（图 5.11、5.12）。这类铜镜并非孤品，所以说虽然在细节之处有区别，但总体造型是有规律可循的。比如每一个铜镜背后中心点都有鼓腹肥硕的奇兽作为镜钮，它的周围通常都会有象征美好寓意的动物露出半身相互追逐、嬉戏的浮雕，似乎是身在水中游玩的姿态，圆形线棱将画面分为里圈和外圈，有的铜镜边缘可能会出现细窄的饰带，葡萄纹浮雕作为背景图案会充满里外圈的空白处，造成枝条交缠、鸟兽争鸣、热闹非凡的视觉效果。

海兽葡萄纹镜也被中外学者称为“多迷之镜”，浮雕海兽顽皮可爱，做工逼真精美，可这究竟是什么物种，至今仍然没有定论。因为这类海兽的造型总是似马非马、似犬非犬的状态，有学者认为，这种海兽很有可能是伊朗语中称为Haoma的祭祀植物变形而来。不过笔者更倾向伊特鲁里亚墓穴壁画中的一个形象——马头鱼尾兽（Hippocampus），这种神话生物的形象通常被认为是马或者其他未知生物的上半身，鱼类的下半身（图 5.13 、5.14）。因为这个神话形象与葡萄拥有共同的原产地——希腊。虽然葡萄种是张骞从大宛带回来的，可在汉代之前的公元前 329 年，亚历山大大帝就已经征服了帕米尔高原的费尔干纳盆地，此处正是大宛的所在，很可能大宛在接受希腊统治的过程中进行了自身的希腊化，包括种植葡萄和接受希腊文化。加之现藏于大英帝国博物馆的出土于犍陀罗地区的石质化妆盒上，赫然雕刻了马头鱼尾兽与波塞冬，冉万里教授在他的研究中也提到健陀罗地区的罗马式建筑上也出现了这一形象[56]，所以很可能中国的海兽葡萄纹镜的原型就是马头鱼尾兽（Hippocampus）结合了葡萄纹饰。

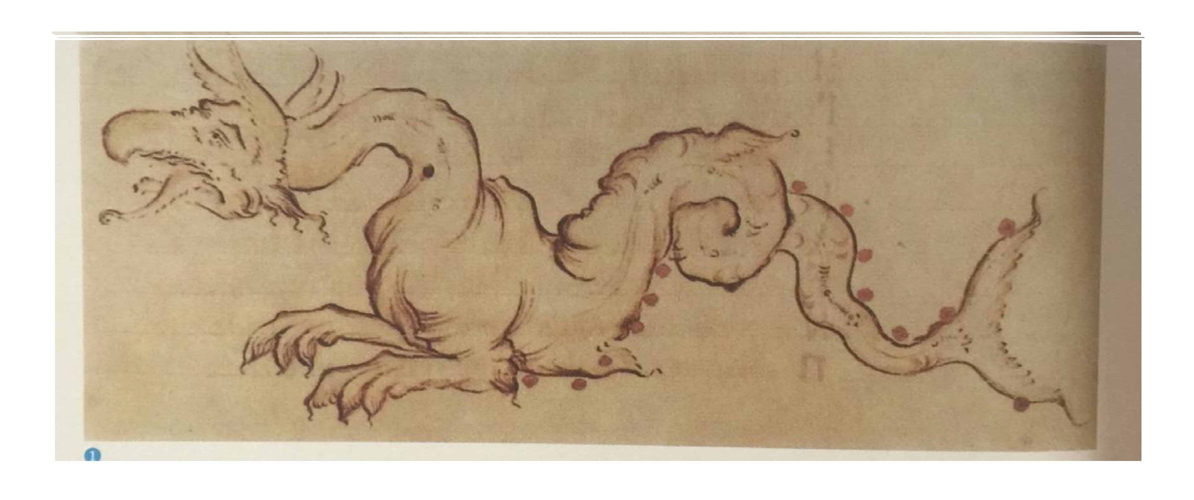


图 5.13 马头鱼尾兽

[56] 参见《丝路豹斑——不起眼的交流，不经意的发现》冉万里，北京：科学出版社，2016 年版，第 229 页

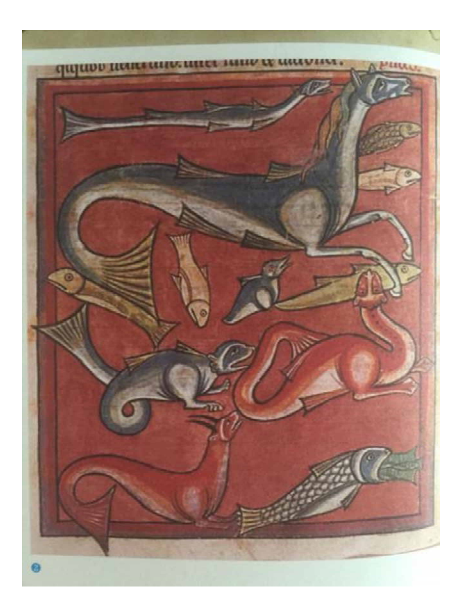


图 5.14 马头鱼尾兽

另一种经由粟特人之手传入中国的便是前文提及的联珠纹，在联珠纹之中，还包含了将之复杂化的衍生纹饰——联珠对兽纹。

根据姜伯勤教授的观点，联珠纹的出现源于萨珊波斯王朝对琐罗亚斯德教的崇敬表现，因为该教对对天体的崇拜，才出现了代表日月星辰、永恒光芒的联珠纹饰，将联珠纹应用到各类器皿与纺织物上，也体现教徒们对波斯国教的最高礼赞[57]。联珠对兽纹顾名思义，就是将各类动物以对称对立的方式填补进联珠纹的圆心空白处，每一张织锦上会有若干对立动物，可通常一张织锦只出现一个物种。

而通贩于丝路的各类联珠纹织锦，在当代也留存了一些，比如吐鲁番出土的唐代锦“联珠鹿纹锦”（图 5.15）、现藏于日本奈良地方唐代天马武士锦（图 5.16）、和粟特本土发掘的大使厅西墙壁画中，波斯使臣身上穿有联珠纹图案的服饰图案（图 5.17），这些残片中对立的图案设计与片治肯特遗址壁画上的联珠衔绶立鸟纹采用同样的理念，只在细节进行更替，所以也被学者们认为是粟特风格的体现。

[57] 参见《敦煌吐鲁番文书与丝绸之路》姜伯勤，文物出版社，1994 年版，第 76 页

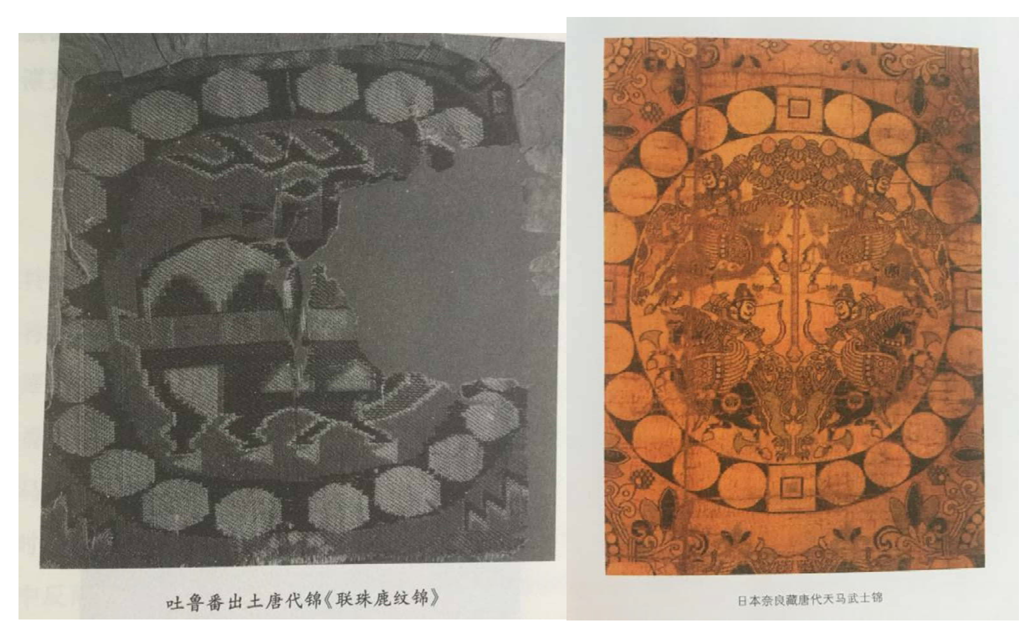


图 5.15 吐鲁番出土唐代锦《联珠鹿纹锦》　图 5.16 日本奈良唐代天马武士锦



图 5.17 撒马尔罕大使厅西墙壁画，三位身穿联珠纹锦的波斯使臣

第 6 章 粟特人的传播角色与意识

粟特人在唐代的经商活动中究竟起到了什么作用？他们究竟扮演了什么样的角色？笔者希望通过两个词来进行解释：一为“辐射”；二则是“推动”。

6.1 辐射

“辐射”一词，在本文中指代的是他国文化与艺术通过粟特人的行迹，不断在丝路与中国的扩散。粟特人以波斯文化作为根源的基础架构，在携带丝路东西两端的艺术行进、迁徙的过程中，由于政治限制、通婚等多方面因素，使粟特人融汇了其他中亚文化，产生新的面貌，最终成功传入中国。

比如粟特人无法脱离的祆教信仰，就是琐罗亚斯德教的变种。然而在祆教传入中国的同时，在不知不觉中，改变了中国传统的庙堂文化。春秋战国时期的儒家经典《礼记·祭义》中，强调除了祭祀时心要虔诚之外，还需“贵质”、“不数”、“不疏”。如果用现代的说法，祭祀行为等同于洗涤心灵，因为“贵质”是要求质朴，不能铺张浪费，奢靡无度；“不数”与“不疏”则是在说祭祀的次数必须合乎规矩与常理，太过频繁或者太过稀少，都会影响神明与祖先在世人心中的分量，影响祭祀的虔诚，这是万万不可的。但祆教祭祀理念则完全不同，向神献上美酒佳肴，还要请来信众一同“歌舞于前”，这与儒家观点完全相反，另一个与儒家观点不符的祭礼是佛教“巡城”。聪明的中国人对三种观点进行了折中，首先是尊崇儒家对虔诚度的要求；二是维持佛教与道教进行集会法事；同时吸取祆教“报赛酬神活动”的娱乐性，形成了南北朝时期开始出现的庙会文化。

另一种源于祆教的文化活动是幻术，这与古代中国自主发明的魔术不太一样，粟特人的幻术讲究伤害肉身，有可能致残致死，但通过祆神的法力，又能奇迹复原的魔术，其终极目的与佛教“巡城”一样，但属于用刺激和挑战观众感官承受力的方法来歌颂神主的伟大，达到吸引更多信徒的目的。在《朝野金载》有记载：“唐梁州妖神祠，至祈祷日，祆主以利铁从额上钉之，直洞腋下，即出门，身轻若飞，须臾数百里，至西祆神前舞一曲，即却至旧祆所，乃拔钉，一无所损，卧十余日，平复如初，莫知其所以然也。[58]”斯坦因在敦煌千佛洞中也曾发现了一篇名为《地志》的残片文章，其中就有关于伊州伊吾县祆神庙的祈愿记录：“火祆庙中有素书形象无数，有祆主翟般陆者，高昌未破以前，般施因朝至京，即下祆神。因以利刃刺腹，左右通过，出腹外，截弃其余，以发系其本，手执刀两头，高下绞转，说国家所举百事，皆顺天心，神灵助，无不证验。神没之后，僵仆而倒，气息奄七日，即平复如旧。有司奏闻，制授游击将军。[59]”以上两条记录都能证明粟特幻术确实传播进中国，不过因其太过血腥危险，而且与中国传统观念中“身体发肤受之父母”相左，所以除了乐舞百戏对其进行了一定借鉴之外，在中原几乎没有留存。目前广东省湛江赤坎区，每逢正月十七巡游节上，依然有年轻男子用金属长针刺穿脸颊的“穿令箭”传统，但是否与祆教有传承关系，尚无法考证。

以上是粟特人自身文化的向外辐射，但在他们的活动轨迹中，也将希腊、罗马文化辐射圈向东进行推进。按照《旧唐书·西域传》中的记载，贞观十七年（公元 643 年），拂菻王波多力遣使来到中国，还带来了当时珍贵的仿红宝石“赤玻璃”作为外交礼物。其后还有六次遣使来华的记录，至少四次都与景

[58] 参见《太平广记》卷三八五，引（唐）张族《朝野佥载》卷三十

[59] 《萨保新考》，《译余偶拾》杨宪益，北京：三联书店，1983 年版，第 48 页

教有关[60]。

问题也随之出现，第一个疑点，拂菻王波多力究竟是哪一位拜占庭皇帝？是死于 641 年的希拉克略，还是他的两个儿子君士坦丁三世、赫拉克洛纳斯？可能因为语言隔阂，中国对这位皇帝的称呼与拉丁语发音相差甚远，可如果去追查拜占庭外交相关史料就会发现，毫无记录，史书记载希拉克略的中国外交，仅仅是一个计划，还处在想法的阶段。而且两国建交的七种缘由：一、新皇帝即位时；二、外国新君主执政伊始；三、遣使向外国君主通告发生的重大事件；四、向外遣使邀请外国君主干预拜占庭宫廷内部事务；五、遣使商定两国商贸事宜；六、遣使阻止敌对国家的入侵行动或对邻国宣战；七、遣使结束战争、缔结和约[61]。这七点先决条件，在拜占庭与中国遥远的国土跨度面前，都无法成立。更何况当时的拜占庭正处在与伊斯兰世界持久的战争中，应该是无暇顾及与世界另一端的国家建交事宜；第二个疑点，为何是景教？景教又称聂斯托利派，是基督教派的一个分支，但在公元 431 年，便被认定为异端，遭受罗马教廷的驱逐。也就是说，在希拉克略去世的十年前，景教已经不属于合法宗教的范畴，虽然希拉克略没有对异端进行过宗教迫害，但也不可能派遣一支非合法的宗教代团表前去建交。

所以对于拂菻国遣使与唐朝建交的历史事件，笔者认为确实存在，但属于民间自发性外交行为。来到中国的罗马人和景教徒履行了政府职能，虽然没有官方授权，但我们依然应该将这几次外交视为正式且有效的文化交流。

至于拂菻国外交与粟特人之间有什么关系，很显然。非官方指派的团体不可能有随行的护卫团队，处在流亡中的景教徒也必然是低调的行路人。那么他们怎么来到东方的呢？阿拉伯和波斯正在与自己的祖国作战，所以不可能通过他们。雇佣兵团的价格，恐怕僧侣们是负担不起的。生活在拜占庭的景教徒可能也没有穿越沙漠的生存技能，安全来到东方的途径，只剩下随着粟特人的经商团队一起出发。

除了宗教之外，罗马建筑也被推广到中国。盛唐时的建筑流行西亚的材料与风格，尤其是西方建筑在酷暑天降温的技术。《唐语林》卷四中记载唐玄宗接见一位之前反对建凉殿的谏言官，只见凉殿屋檐下水流不断，阻隔了室外的热浪，使得室内温度十分舒适凉快，可玄宗故意让官员坐在藏了冰块的座位上，还让对方喝刨冰饮料，导致官员回家后便腹泻不止的趣事。这座凉殿自然是罗马建筑的中式仿照。

6.2 推动

关于粟特人对世界发展起到的推动作用，并非是直接的。公元 567 年粟特——突厥使团被波斯政府非难，起因是坐落于丝路之上的波斯不满看到自己的商贸垄断被粟特人打破。这种行为导致了两个后果：一是粟特人不再穿越波斯领土，而是向北穿过高加索山脉和里海，开辟了一条新的贸易路线；二是波斯对粟特人的霸道欺凌，使她的盟友关系破裂，西突厥为了自身贸易对波斯拔刀相向，粟特人也在拜占庭促成新的联盟，希望能够联合西突厥与拜占庭的力量，两面夹击波斯[62]。联盟虽然成立，但没有实质的军事行动，拜占庭给了粟特人一块土地，正是克里米亚地区的索格代亚城，并且鼓励他们多做商贸活动。正因为粟特人勤劳

[60] 《拜占庭帝国遣使中国考略》张绪山，期刊：《世界历史》，2010 年第 1 期

[61] 《作为交流手段的拜占庭外交》《拜占庭的交流：第 2 届国际研讨会论文》 （俄）E. 赫里梭斯，雅典 1993 年版，第 402 页。

[62] 《唐风吹拂撒马尔罕》（意）康马泰，毛铭译，泰漓江出版社，2017 年版，第 159 页

且频繁的奔波于丝路上，才使更多中亚乃至欧洲国家参与到中古世界的商贸活动中来，随之而来的战乱不可避免，但如果没有这些精明且能四处投亲的商人，丝绸之路的畅通和物流量都不可能达到现今的高度。

结论

笔者在选题时希望能够对王镛老师《中外艺术交流史》一书进行内容补充，但唐朝与粟特人的艺术文化交流内容十分庞大，三万字的硕士论文并不能将其全部承载，所以希望能对唐代与粟特人的交流资料更全面、详实的介绍，单凭这篇论文，是远远不够的。

本文就唐朝与粟特人的艺术交流展开，以笔者目前最大限度的专业能力进行介绍。

首先从祆教入华后的表现开始，粟特人在丝路传播琐罗亚斯德教的过程中，不忘吸收其他西域国家的宗教传统，其中对突厥萨满教的歌舞祭祀形式吸收，或多或少，间接的改变了中国人对祭祀礼仪的看法。

其次粟特文化引起的唐朝女性的思想解放，恐怕是最不能被忽视的一项功绩，中国传统的礼乐制度一直是以整齐划一为美，讲究音律与万物的和谐，但是粟特人带来的奔放舞蹈，使唐朝女性第一次开始关心自身真正的精神需求，最难能可贵的是她们在追求自我的过程中，完全处在自由与快乐的环境中，当时的社会不反对女性进行自我反思与追求，这是现代社会才能媲美的氛围。

再次唐代工艺品中粟特与萨珊波斯元素的体现，也是引起了中国工匠浓厚的学习兴趣与反思，任何新生事物都要经历被模仿的过程，然而在仿制品中能有一支异军突起，将自身的风格与之结合，成为更新的一代，勤劳的中国匠人对粟特人带来的器皿反复琢磨、开拓自身的眼界、激发了无限的想象力，改变了我国金属器皿制造过程中器壁过厚的浪费现象，也让器身造型变得更加灵巧、华丽。

最后中国对粟特民俗的接纳与融合，从根本上就是两种民族文化的碰撞，可是在碰撞之后，两个民族都诞生了更美好的东西——彼此互相交换的、具有特殊意义的民俗活动。对比其他文化之间的碰撞，比如伊斯兰文化与琐罗亚斯德文化、比如天主教文化与伊斯兰文化，从他们各自的国家成了气候开始，战争与纠纷就不曾停止过。

而粟特人在整个亚欧大陆起到的作用和成果。此篇论文的出发角度是对艺术品、艺术交流背后，人文社会的变化与影响结果。尤其是粟特人在无意之中，推动了亚欧大陆的历史进程，为中国、为拜占庭，或者其他丝路沿线国家，都带来了新的社会风潮与思考。

附录

图片来源：

第二章

2.1 山西省介休县祆神楼 来源：来源：作者摄于：2016 年 10 月

2.2 祆神楼中的立碑 来源：作者摄于：2016 年 10 月

2.4 祆神楼屋顶 来源：作者摄于：2016 年 10 月

2.5 阿塞拜疆 巴库城祆教寺庙徽记 来源 拍摄人：陈杰 2017 年 6 月

2.6 祆神楼内院 来源： 作者摄于：2016 年 10 月

2.7、2.8 祆神楼内柱头装饰
来源： 《介休祆神楼木雕“牛神”形象考辩——兼与姜伯勤先生商榷》王伟、张铁梅，《装饰》期刊，2014 年第 10 期

第三章

3.1 、3.2 来源：
《异域来风——唐长沙窑瓷上的椰枣纹装饰》陈锐 《收藏》期刊 ，2016 年 01 期

3.3 树状椰枣纹 来源：
《异域来风——唐长沙窑瓷上的椰枣纹装饰》陈锐 《收藏》期刊 ，2016 年 01 期

3.4 坐狮纹 来源：作者摄于北京故宫博物院 2017 年 11 月

3.5 唐青釉褐斑模印贴花鸟椰枣纹壶 现藏于中国国家博物馆 作者摄于：2017 年 11 月

3.6 有姓氏的椰枣纹图像 来源：《异域来风——唐长沙窑瓷上的椰枣纹装饰》陈锐 《收藏》期刊 ，2016 年 01 期

3.7 胡旋舞石墓门 现藏于宁夏博物馆 作者摄于：2016 年 7 月

3.8 唐代女性着装发展变化：高腰束胸披帛裙、半臂、坦胸披纱裙
来源：网络 网址：http://www.lanqb.com/News/detailShow/?id=132

3.9 唐 张萱 《捣练图》局部 现藏于首都博物馆 作者摄于 2017 年 11 月

3.10 半臂三彩釉陶俑 来源：作者摄于北京故宫博物院 2017 年 11 月 28 日

3.11 唐 周昉 《簪花仕女图》局部 现藏于辽宁省博物馆 来源:辽宁博物馆官网
网址:http://www.lnmuseum.com.cn/huxing/show.asp?ID=6739
3.12 五代时期 莫高窟第 61 窟 女供养人像 拍摄人：葛淑芳 摄于 2014 年 5 月

3.13Islamic Art. Harem Scene. Illustration from the Shahnama (Book of Kings), by Abu'l-Qasim Manur Firdawsi (c.934-c.1020). Persian Miniature. Biblioteca Nazionale, Naples, Italy

3.14 唐 三彩女立俑 现藏陕西历史博物馆馆藏 作者摄于 2017 年 4 月

3.15 陕西省乾县唐章怀太子墓 墓前室东壁 壁画《观鸟捕蝉图》 来源：文物出版社《唐李重润李贤墓室壁画》

3.16 唐 彩绘陶胡服女立俑 现藏陕西历史博物馆藏 作者摄于 2017 年 4 月

3.17 吐鲁番阿斯塔那出土唐西州绢画胡帽仕女 来源： 荣新江《唐代的女扮男装》北京大学中国古代史研究中心（微信公众号）发表日期 2017 年 3 月 16 日

3.18 、3.19 唐代男性襆头、襆头佩戴方法图解
来源：国家地理中文网
网址：http://www.nationalgeographic.com.cn/news/2786.html

3.20 、3.21 唐代 彩绘男性胡人立俑 来源：作者摄于北京故宫博物院 2017 年 11 月

3.22 山西大同北魏墓出土的鎏金刻花银碗 现藏于山西省大同市博物馆 作者摄于 2017 年 4 月

3.23 宁夏固原李贤墓（北周）出土 鎏金银壶 现藏于固原博物馆 作者摄于 2017 年 5 月

3.24 唐 何家村舞伎联珠柄八棱金杯 现藏于陕西历史博物馆 作者摄于 2017 年 4 月

3.25 唐 何家村鎏金伎乐纹八棱银杯 现藏于陕西历史博物馆 作者摄于 2017 年 4 月

3.26 、3.27 唐蔓草花鸟八棱鎏金银杯 出土于西安韩森寨十街 来源：现藏于陕西历史博物馆 拍摄人：赵真 摄于 2016 年

3.28 鹿纹十二瓣银碗 1963 年出土于陕西省西安市沙坡村窖藏，唐朝盛食器。现收藏于中国国家博物馆 作者摄于 2017 年 11 月

3.29 唐 鸳鸯莲瓣纹金碗 1970年出土于陕西省西安市南郊何家村，现藏于陕西历史博物馆 现藏于陕西历史博物馆 作者摄于2017年4月

3.30唐 唐执胡瓶仕女图 现藏于陕西历史博物馆 作者摄于2017年4月

3.31、3.32
唐 变柄式瓶（盘龙柄胡瓶）现藏于玫茵堂
唐代凤首瓶 日本东京国立博物馆中藏
拍摄人：元一 摄于2016年8月

3.33 青釉凤首龙柄壶 唐代宫廷御用瓷器 河北蓟县出土 现藏于故宫博物院 来源：（英）杰西卡·罗森《中国古代的艺术与文化》北京大学出版社 第272页

第四章

4.1（复原后）唐 武则天乘龙舟 撒马尔罕 阿甫剌昔牙卜大使厅北墙壁画中
来源：《唐风吹拂撒马尔罕》（意）康马泰，毛铭译，漓江出版社，2016年版，彩页部分

4.2 唐代端午节庆典（局部）唐 阿甫剌昔牙卜大使厅 线描复原北墙壁画
来源：《唐风吹拂撒马尔罕》（意）康马泰著，毛铭译，漓江出版社，2016 年版 第9页

4.3当代 潮汕惠来老爷宫 番公（耶稣）像 作者摄于2015年3月

4.4片治肯特遗址内维斯帕卡神面部复原图 年代不详 来源：荣新江 《丝路上的文化交流时流动性的》 插图

4.5莫高窟第285窟壁画 西魏 阿波罗形象 拍摄人：葛淑芳 摄于2014年5月

4.8 东汉 双鹅独角兽图 现鄂尔多斯青铜器博物馆藏 拍摄人：王永革 摄于2016年1月

4.9印度河文明 印石独角兽 公元前1900年左右 出土于印度达罗遗址 来源：宗华 发表于《中国科学报》2015年10月28日

4.10 13世纪伊朗《动物寓言》独角兽 来源：“karkadnn: or persian unicorn as in Persian Unicorns in Types of Unicorn in Unicorn Dreams at Lair2000”作者：佚名

4.11 丢勒 素描犀牛1515年 《丢勒素描全集》广西美术出版社

4.12 Pierre Pomet在他出版的药剂书《Histoire générale des drogues》中

的犀牛配图　19 世纪

第五章

5.1 、5.2 魏晋时期雕刻佛造像 来源：作者摄于北京故宫博物院 2017 年 11 月 28 日

5.3 唐代 小佛寺讲经男神 新疆和田地区 策勒县达玛沟小佛寺遗址 来源:新浪博客 博主:

5.4 左起分别是娜娜女神木版画男性、阿旃陀石窟壁画菩萨像、小佛寺男神像 来源：电脑合成

5.5 赛克勒博物馆•波斯文物展 萨珊波斯时期 来源:谷风 摄于 2012 年 9 月 19 日

5.6 唐代　小佛寺壁画残片 新疆和田地区 策勒县达玛沟小佛寺遗址 来源：新浪 西部网记者 发表于 2015 年 4 月
网址 ：http://sx.sina.com.cn/yulin/travel/2015-04-24/092825453.html

5.7　榆林五代 18 窟 劳度叉斗圣变 来源：葛淑芳 摄于 2014 年 5 月

5.8-5.10 中国历代皇帝图 伊尔汗国时期 《史集》 拉施特绘制于大不里士（公元 1314-1315 年）来源：新浪微博 博主：新水令 发表于 2018 年 2 月 12 日
网址：
https://weibo.com/p/1005051791073560/photos?from=page_100505&mod=TAB#place

5.12 唐代海兽葡萄纹镜 现藏于陕西省历史博物馆 来源：陕西历史博物馆官方网站 网址：http://www.sxhm.com/

5.13 、5.14 马头鱼尾兽（Hippocampus）中世纪手抄卷插图，现藏于伦敦大英图书馆 来源：《怪物考：中世纪幻想艺术图文志》王慧萍，长江出版传媒，湖北美术出版社，2015 年版，第 64 页

5.15 唐代 吐鲁番出土唐代锦《联珠鹿纹锦》 来源:《唐风吹拂撒马尔罕》（意）康马泰著，毛铭译，漓江出版社，2016 年版 第 143 页

5.16 日本奈良唐代天马武士锦 来源：《唐风吹拂撒马尔罕》（意）康马泰著，毛铭译，漓江出版社，2016 年版 彩页第 2 页

5.17 撒马尔罕大使厅西墙壁画，三位身穿联珠纹锦的波斯使臣 来源：《唐风吹拂撒马尔罕》（意）康马泰著，毛铭译，漓江出版社，2016年版 彩页第6页

参考文献

[1]参见《周书·独孤信传》
[2]参见《隋书·文献独孤后传》，《资治通鉴》卷一百七十八
[3]“The Sogdian Ancient Letter Ⅱ”, N.Sims-Williams, Philologica et Linguistica :Historia,Pluralitas,Universitas.Festschrift fur Helmut Humbach zum 80.Geburtstag am 4.Dezember 2001,ed.,M.G.Schmidt and W.Bisang,Trier 2001,pp.267-280;F,Grenet,N.Sims-Williams,and E.de la Vaissiere, “The Sogdian Ancient Letter Ⅴ”,Bulletin of the Aisa Institute,Ⅻ,1998,pp.91-104.
[4]《丝绸之路与东西文化交流——唐代安西都护府与丝绸之路》荣新江，北京大学出版社，2015 年 12-15 页
[5]“进奉”参见在 8 世纪后期的材料《籍帐》495 页。西域诸国首领入华后的接待，见《隋书》卷 67《裴矩传》。
[6]参见《唐帝国和粟特人的贸易活动》荒川正晴，《敦煌研究》2002 年第 3 期，总第 73 期
[7]《丝绸之路与东西文化交流——唐代安西都护府与丝绸之路》荣新江，北京大学出版社，2015 年 22-23 页
[8]《敦煌新疆文书所记载的唐代“行客”》姜伯勤，《出土文献研究续集》，文物出版社，1989 年 277-290 页
[9]参见《旧唐书——龟兹传》[后晋]刘昫等，北京：中华书局点校本，2011 年版
[10]《中古中国与粟特文明》荣新江，北京：生活·读书·新知三联书店 2014 年，288 页-289 页
[11]《中古中国与粟特文明》荣新江，北京：生活·读书·新知三联书店，2014 年，254 页
[12]《西溪丛语》[宋]姚宽，孔凡礼点校本，北京：中华书局，1993 年，42 页
[13]《墨庄漫录·过庭录·可书》[宋]张邦基，孔凡礼点校本，北京：中华书局，2002 年，110 页
[14] 《沙洲图经略考》(日)池田温，《榎博士还历记念东洋史论丛》，东京：山川出版社，1975 年，70-71 页
[15]《中国祆教艺术史研究》姜伯勤北京 ：生活·读书·新知三联书店 ，2004 年 275-280 页
[16]《介休祆神楼木雕“牛神”形象考辩——兼与姜伯勤先生商榷》王伟、张铁梅，《装饰》期刊，2014 年第 10 期
[17]参见《新唐书·常山王承乾传》
[18]《后汉书》（宋）范晔撰，（唐）李贤等注，中华书局，1965 年，2920 页
[19]《隋唐五代》 中国华文教育网：http://www.hwjyw.com/zhwh/content/2009/11/05/966.shtml
[20]《胡文化影响下的唐代女服艺术》鲁虹 2003 年 苏州大学 同等学力申请硕士学位论文,第 7 页
[21]《胡文化影响下的唐代女服艺术》鲁虹 2003 年 苏州大学 同等学力申请硕士学位论文，第二部分第 8 页
[22]《中华古今注》(唐末) 马缟 【M】沈阳：辽宁教育出版社，1988 年版，第 138 页
[23]《唐代金银器研究》齐东方，北京：中国社会科学出版社 ，1999 年版，第 363 页
[24]《唐代金银器中的粟特文化因素研究》郭范琳， 西北大学硕士学位论文，第 32 页
[25]《西安市文管会藏粟特式银碗考》齐东方，期刊《文物》，1998 年第 6 期
[26]参见《西安市文管会藏粟特式银碗考》齐东方，期刊《文物》，1998 年第 6 期
[27]《谈金银器对邢、越二窑及定窑的影响》穆俏言，期刊：《东方收藏》，2016 年第 09 期
[28]《谈金银器对邢、越二窑及定窑的影响》穆俏言，期刊：《东方收藏》，2016 年第 09 期

[29]《中国古代的艺术与文化》（英）杰西卡·罗森，北京大学出版社，2002 年版，第 246 页
[30]《敦煌诗集残卷辑考》徐俊，北京：中华书局，2000 年版 第 165 页
[31]《8 世紀中葉における敦煌のソグド人聚落》（日）池田温，《ユーラシア文化研究》1,1965 年版 第 49-92 页；辛德勇汉译文载《日本学者研究中国史论著选译》第 9 卷，北京：中华书局，1993 年版，第 140-219 页。此据池田温《唐研究论文选集》，北京：中国社会科学出版社，1999 年版，第 3-67 页
[32]《唐风吹拂撒马尔罕》（意）康马泰著，毛铭译，漓江出版社，2016 年版 第 3 页
[33]“The Zend Avesta”（法）J.Dramesteter&L.H.Mills, ,Sacred Books of The East , Part Ⅰ,India ,1988 ,152.
[34]《中国祆教艺术中的犬神形象》滕磊 故宫博物院院刊 ，2007 年第 1 期，总第 129 期
[35]《世界十大宗教》黄心川，东方出版社 ，1988 年版 ，第 37 页
[36]《中国民间诸神》吕宗力、栾保群下册，河北教育出版社 2001 年版 第 456-457 页
[37]《蜀梼杌》卷上 《文渊阁四库全书》张唐英，台湾商务印书馆民国 75 年影印版，464 册第 229 页
[38] 参见《二郎神之祆教来源——兼论二郎神何以成为戏神》黎国韬，四川大学道教与宗教文化研究所《宗教学研究》，2004 年第 2 期
[39]《新唐书》（宋）欧阳修、宋祁卷 146 下，中华书局 1975 年版 第 6247-6248 页
[40]《中国民间诸神·庚编》宗力、刘群 河北人民出版社 1987 年第二版 第 451 页
[41]《二郎神之祆教来源——兼论二郎神何以成为戏神》黎国韬，四川大学道教与宗教文化研究所《宗教学研究》，2004 年第 2 期
[42]《唐代的长安和洛阳·资料》（日）平冈武夫 上海古籍出版社 1989 年 第 185 页
[43]《丝绸之路与东西文化交流》荣新江，北京大学出版社 2015 年 第 326 页
[44]《二郎神源自祆教雨神考》侯会 《宗教学研究》2011 年第 3 期
[44]《千金翼方》（唐）孙思邈，朱邦贤、陈文国等校注，上海古籍出版社 1999 年版 第 98 到 99 页
[45]《历代名画记》（唐）张彦远卷九，文物出版社，2007 年版，第 281 页
[46]《敦煌壁画与粟特壁画的比较研究》姜伯勤，期刊：《敦煌研究》1988 年第 2 期
[47]《唐代中外艺术交流研究》赵喜惠，陕西师范大学，博士学位论文，第 89 页
[48]《历代名画记》卷九《唐朝·上》（唐）张彦远，上海人民美术出版社，1964 年版，第 172 页
[49]参见《中国祆教画像石在艺术史上的意义》姜伯勤，期刊：《中山大学学报（社会科学版）》，2004 年第一期，总第 187 期
[50]《中国民族史》下册 林惠祥，商务印书馆，1993 年版，第 306-307 页
[51]《唐代中外艺术交流研究》赵喜惠，陕西师范大学，博士学位论文，第 91 页
[52]《浅论葡萄纹样的传入和在唐代装饰中的应用》宋玉立，期刊：《齐鲁艺苑》2014 年第 5 期，总第 140 期
[53]《丝路豹斑——不起眼的交流，不经意的发现》冉万里，北京：科学出版社，2016 年版，第 229 页
[54]《敦煌吐鲁番文书与丝绸之路》姜伯勤，文物出版社，1994 年版，第 76 页
[55]《太平广记》卷三八五，引（唐）张族《朝野佥载》卷三十
[56]《萨保新考》，《译余偶拾》杨宪益，北京：三联书店，1983 年版，第 48 页
[57]《拜占庭帝国遣使中国考略》张绪山，期刊：《世界历史》，2010 年第 1 期
[58]《作为交流手段的拜占庭外交》《拜占庭的交流：第 2 届国际研讨会论文》 （俄）E.赫里桉斯，雅典 1993 年版，第 402 页。
[59]《唐风吹拂撒马尔罕》（意）康马泰，毛铭译，泰漓江出版社，2017 年版，第 159 页

致谢

不知不觉间，三年的时光就这样过去了。如果回首，岁月如梭，可多数都是今日已比昨日更强的喜悦，这三年恐怕是我人生转折中最重要的三年，从凭一腔热血的爱好到内心知识的沉淀和积累，最需要感谢的就是我的导师宋玉成老师。他是位学术上有很大成就的老师，总是把知识对我们倾囊相授，也在人生观与学习习惯的塑造中时刻为我们操心。另外需要感谢王向峰老师、李林老师、王默林老师以及钟国胜老师。感谢他们不遗余力的传授知识，和在学习中对我提出了宝贵的意见。

另外我还要感谢未曾谋面的迈克尔·苏立文教授、杰西卡·罗森教授、康马泰教授、姜伯勤教授、荣新江教授、齐东方教授、冉万里教授、保罗·福里德曼教授和马尔夏克教授。正因为你们贡献了一生的努力研究，才令交流史后辈学者们有据可依，才使被黄沙埋没了上千年的过往重见天日。这些教授们的研究成果，让我获益匪浅，也对这篇论文提供了思路和理论依据，对此我深表感激。

最后，需要感谢前来参加答辩的专家，谢谢你们从百忙之中抽身前来参加评阅与答辩，向你们献上我真挚的谢意。

2018 年 3 月 22 日



鲁迅美术学院
LUXUN ACADEMY OF FINE ARTS